

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

NOVEMBRE 1936



S O M M A I R E

LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS DE LUCERNE, PAR M. R. SCHNEIDER. ¶ LE PORTRAIT DE FRÈRE BLAISE PAR WATTEAU, PAR M. G. WILDENSTEIN. ¶ LE TOMBEAU DE J.-J. ROUSSEAU, PAR M. TH. BODKIN. ¶ CE QUE J.-D. INGRES DOIT AUX PRIMITIFS ITALIENS, PAR M. J. ALAZARD. ¶ LA CONCEPTION DE LA NATURE CHEZ LES PEINTRES MODERNES, PAR M. L. HAUTECŒUR. ¶ ESSAI SUR LE PERFECTIONNEMENT DU CRITÉRIUM, PAR J.-H. ROSNY JEUNE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marquillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince GUSTAVE-ADOLPHE, de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

CONSEIL DE DIRECTION

Au début de cette année, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAVALCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art;

ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

D^r ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Étranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,
à partir du 1^{er}..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

N O U V E M B R E 1936

La Danse des Morts du Pont des moulins de Lucerne, tradition et nouveauté, par <i>M. René SCHNEIDER</i> , professeur à la Sorbonne	141
Le portrait de frère Blaise par Watteau, par <i>M. Georges WILDENSTEIN</i>	149
Le tombeau de Jean-Jacques Rousseau d'après les peintres, par <i>M. Thomas BODKIN</i> , professeur à l'Université de Birmingham	156
Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs ita- liens, par <i>M. Jean ALAZARD</i> , conserva- teur du Musée des Beaux-Arts d'Alger..	167
La conception de la nature chez les peintres modernes, par <i>M. Louis HAUTECŒUR</i> , conservateur du Musée du Luxembourg.....	176
Essai sur la perfection du critérium, par <i>M. J.-H. ROSNY Jeune</i> , de l'Académie Goncourt	188
A propos de quelques peintres néerlandais, par <i>M. Gustav GLUCK</i> , directeur du Mu- sée des Beaux-Arts de Vienne.....	196
Bibliographie	200

APRÈS LE XIV^e CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

Les communications présentées au Congrès d'histoire de l'Art tenu en Suisse au mois de septembre, se trouvent résumées dans le premier volume des Actes. Un second volume sera consacré aux discussions qu'elles ont suscitées, mais il n'a pas été prévu de publication de leur texte intégral. La Gazette des Beaux-Arts a pris à tâche de pourvoir, dans une certaine mesure, à cette publication, et c'est ainsi que l'on trouvera dans le présent numéro les études de MM. Alazard, Bodkin, Hauteœur, Schneider et Wildenstein, que d'autres suivront encore.

Les organisateurs du Congrès, qu'il faut louer une fois de plus, après l'accomplissement de leur œuvre difficile, ont remis aux participants un Manuel, fruit de la collaboration de plusieurs spécialistes : M. E. Gradmann a tracé l'itinéraire des excursions en décrivant certains monuments inédits — M. G. de Reynold nous a montré le visage des différentes villes visitées — puis des spécialistes nous ont parlé de l'art suisse : MM. H. Reinhardt, K. Escher, Blondel et H. Hoffmann de l'architecture; M. E. Scher de la sculpture; M. Paul Ganz, président du Congrès, de la peinture et de la gravure; M. F. Gysin, l'actif secrétaire, conservateur au Musée historique de Bâle, de la tapisserie; M. K. Frei de la céramique; M. H. Lehmann de la peinture sur verre. Le volume s'achève par une précieuse bibliographie.

A l'occasion du Congrès, on a fêté l'ouverture des nouveaux bâtiments du Musée des Beaux-Arts de Bâle, et un volume spécial a été édité en commémoration de cet événement. Signalons aussi les expositions spéciales organisées au Musée d'art et d'histoire de Genève : l'ancien art genevois de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle; au Musée des Beaux-Arts de Berne : la peinture suisse du XV^e au XVIII^e siècle; au Musée des Beaux-Arts de Neuchâtel : la peinture alpestre suisse; à la Kunsthalle de Bâle : l'art plastique de la cathédrale, et Cézanne. La grande presse et la presse locale ont témoigné de l'intérêt pris par le public à toutes ces manifestations qui ont fourni la matière de remarquables catalogues.

Des collections privées très importantes ont été ouvertes aux membres du Congrès. Elles leur ont révélé une partie des plus notables du patrimoine artistique du pays : telles sont les collections de M. Oskar Reinhardt, de Mme Veuve Hahnloser à Winterthur, de M. Trouchin à Bessingue près de Genève, du Baron von der Heydt à Ascona, de la Comtesse de Marois à Coppet, ancienne résidence de Mme de Staël, de Mme de Maudrat au château du Sarraz.

Cette note trop brève ne saurait rendre un compte exact de l'activité des congressistes. Qu'elle soit du moins un hommage à leurs travaux comme aussi à l'amabilité de leurs hôtes, amateurs et érudits, qui ont su leur montrer, dans les plus beaux paysages, le visage d'une Suisse savante et artiste, foyer d'une civilisation à la fois originale et universelle.

LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS DE LUCERNE

TRADITION ET NOUVEAUTÉ

LA Danse des Morts est née de la pensée douloureuse de la fin du Moyen Age. Il se plaît à figurer l'instabilité de la vie, la suprême nécessité, surtout l'égalité de tous devant elle, du Pape et de l'Empereur au vilain. Contraste curieux : tandis qu'en France la Renaissance exalte l'orgueil humain et l'immortalité idéale qui s'appelle la Renommée, en Allemagne et en Suisse la Danse des Morts survit longtemps. Celle du Pont des moulins à Lucerne est du XVII^e siècle : elle est peinte par Gaspard Meglinger et ses collaborateurs de 1626 à 1632 ; elle est rénovée au XVIII^e siècle en de nombreux tableaux. Il n'est pas exact que la Ville de Lucerne ait voulu s'inspirer, dans un monument public, des tristes circonstances, guerres confessionnelles, guerres politiques jusqu'au traité de Westphalie en 1648, puisque partout en Europe la guerre sévit, et la peste, dont Holbein est peut-être mort à Londres en 1543. La préoccupation du macabre sévit aussi partout dans l'exubérance de vie de l'art baroque. Mais la Suisse, ainsi que l'Allemagne, reste d'esprit gothique. Précisément le vif intérêt est de chercher ce que devient ce thème médiéval dans un âge classique, d'autant plus que Meglinger est allé étudier cinq ans à Rome, où la pensée, baignée de clartés méditerranéennes, en est très éloignée. Haute pensée « gothique », classicisme qui la continue en la modernisant, voilà le problème qui est suspendu sur le pont de Lucerne¹.

Meglinger est l'élève de Jakob von Wyl et le disciple de Rudolph Meyer qui

1. Je me garde de répéter les renseignements historiques que contiennent les deux albums avec texte, de X. Schwegler, *Der Todtentanz auf der Mühlenbrücke in Luzern* (Lucerne, Ant. Eglin, 1892), et du Dr. Hilber, *Der Todtentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern* (Lucerne, Räder, 1927). — *Art in America*, XIV, 1925-1926, — le Dictionnaire de Hans Thieme et Becker, aux noms de Gaspard Meglinger et de Jakob von Wyl.

ont peint des Danses des Morts à Hans Holbein. Le Maître de génie à Bâle, mais à Lucerne en 1517 tistes helvétiques. Il faut donc comparer la Danse de Holastique du Destin, dans la avec les cinquante-six sous le Pont des moulin la Macabre est nue. qu'une seule fois, c'est le Fou de coiffé du bon

Lucerne et à Zurich dans l'esprit de a vécu en Suisse 15 ans, surtout et 1519 : il a envoûté les arpasse par-dessus eux pour bein, qui est l'œuvre fantradition du Moyen Age, tableaux triangulaires lins. Chez Holbein, Elle n'est habillée près de la Reine : cour qui ricane, net à oreillet-



FIG. 1. — LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS, A LUCERNE. — LA MORT ET LE MARCHAND.

tes. Il perpétue au XVI^e siècle le « Fol » qui régnait au Moyen Age dans les Soties et les bordures des manuscrits. Holbein se rappelle surtout l'*Eloge de la Folie* de son ami Erasme, que son frère a illustrée. — A Lucerne, elle est souvent drapée avec rhétorique, ou habillée, selon le métier moderne qu'elle exerce. Elle est donc oratoire, ou d'aspect semblable au vivant : sa puissance d'expression décline.

Chez Holbein, elle est au premier plan : elle est le protagoniste qui obsède le spectateur. — A Lucerne, elle s'efface souvent, derrière, ou dans le coin du triangle, pour laisser le vif occuper la scène. L'*Evêque*, l'*Abbé*, le *Comte de l'Empire*, la *Comtesse*, le *Gentilhomme*, etc., l'offusquent. Et son extraordinaire blason, qui résume le rôle de la Souveraine féroce, a disparu. L'idée, le symbole, s'affaiblit.

Chez Holbein, la Macabre est d'une violence frénétique. Elle danse, ou plutôt tressaute, en jouant du tympanon, du tambourin, de la trompette, du violon.



FIG. 2. — HANS HOLBEIN.
LA MORT ET LE MARCHAND

Elle empoigne le *Marchand*, l'*Ab*
c'est une brutalité inouïe, et une
par son mécanisme saccadé,
dû secouer la génération
cation des « *Simulachres* »
plus véhément en Europe,
dans l'estampe de Mante
ghiari » de Léonard.
moins par faiblesse
l'atmosphère socia
Une sérénité re
l'art en vertu

besse, le *Moine*, le *Colporteur*, etc. :
fuite terrifiée. Ce dessin de génie,
révèle un « dynamisme » qui a
d'Holbein à partir de la publi-
à Lyon, en 1538. C'est le
sauf les « *Dieux de la Mer* »
gna, et la « *Bataille d'An-*
— A Lucerne, il tombe
de l'artiste que par
ble qui l'imprègne.
lative règne dans
de la biensé-

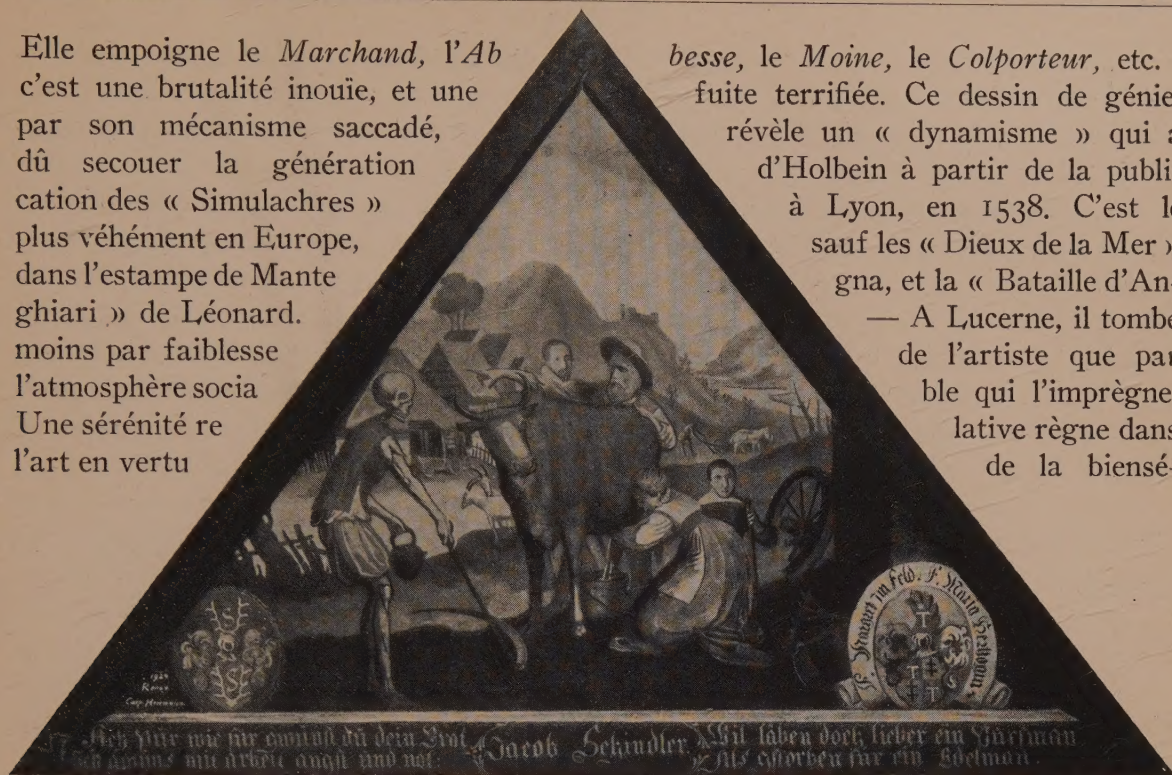


FIG. 3. — LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS, A LUCERNE, — LA MORT ET LE PAYSAN.

ance. La vie commence à se stabiliser. Les passions ne sont plus aussi tumultueuses qu'aux *xv^e* et *xvi^e* siècles. Le *Viveur* n'a pas de volupté, les *Amants* n'ont pas d'expression d'amour. Et puis, l'art de la symétrie classique s'applique à pondérer la composition. Chez Holbein, la vie mouvante se lance d'un côté. Le dessin en diagonales est toujours l'expression de la véhémence, par exemple chez l'*Abbé*, l'*Abbesse*, le *Moine*, la *Reine*, le *Gentilhomme*, le *Commerçant*, etc. — A Lucerne, la symétrie maîtrise les passions, par suite équilibre le groupe. Décidément, le monde et l'art ont changé.

Il y a même une autre différence, Holbein a un humour fantastique, Lucerne une fantaisie menue, de l'esprit. La Macabre arrose le *Jardinier* ! Paysanne, elle est faucheuse, donc tient la faux ! L'*Horloger*, c'est la question équivoque de l'heure : sablier, horloges suspendues, montres, cœur de l'enfant qui va cesser de « battre ». Elle présente à l'*Orfèvre* un calice qui



FIG. 4. — HANS HOLBEIN.
LA MORT ET LE LABOUREUR.

est fait d'un crâne « monté » et serti. Il y a collusion, chez l'*Astronome*, entre la sphère qu'il tient et la sphère crânienne qu'on lui présente. L'objet porte les rapides interférences, le va-et-vient des intentions de l'esprit. C'est un jeu d'idées, presque un jeu de mots.

La Macabre, chez Holbein, arrache le vivant aux occupations qui remplissent sa vie : c'est logique. — A Lucerne, il y a un paradoxe : elle prend part aux occupations du vivant, exerce les métiers, tient l'instrument, vêt le costume ou l'uniforme. Elle est, devant l'*Impératrice*, l'introducteur des cérémonies et tient la boule du monde, fait prendre un remède au *Pharmacien*, arrose le *Jardinier*, sert la messe pontificale... Elle est un double du vivant, au lieu d'être sa brutale antithèse. L'idée du Destin est donc indirecte, un détour, non un heurt. L'esprit sociable impose à l'artiste cette réserve : l'âpre franchise n'existe plus.

Chez Holbein, la concentration est la loi : c'est toujours un art de force expressive. Presque toujours, mort ou vif sont un duo, c'est-à-dire un duel, tragique. Ils occupent le cadre, au premier plan, par leurs grandes proportions. Lorsque l'horizon est bas, les deux acteurs montent : c'est du puissant, du monumental (puisqu'Holbein a peint des fresques sur une maison de Lucerne), et une dure obsession. — Au Pont il y a beaucoup plus de personnages, plus petits et débordés par le milieu, intérieur ou paysage. L'idée humaine et morale se divise, se dissout. Ici encore c'est une autre esthétique : le *xvii^e* siècle vise plus la société nombreuse que le duel à deux. Et c'est encore une analyse, qui nous amène vers les individus. Chez Holbein, il n'y a que des figures généralisées : il fait dominer le symbole, lui qui a tant fait de portraits. Il dégage la haute et triste leçon qui a remué deux siècles. A Lucerne, nous voici devant des portraits individuels : portraits du *Peintre* et de ses aides, portraits des patrons qui ont fait les commandes des tableaux. C'est une descente vers le particulier, vers le détail : une étape de l'évolution historique de l'art.

Holbein n'est pas servile à la Nature, ni aux intérieurs, mais il est farouchement réaliste pour le vif comme pour le mort, sauf l'individualisation. Il continue le réalisme gothique du *xv^e* siècle : l'âge, la peur, le cri, chez lui sont effrayants. Le *Vieillard*, courbé sous le poids des ans, donne l'impression pénible de la sénilité, mais celui de Lucerne est un grand noble, très droit. Le *xvii^e* siècle ici rehausse l'humanité : elle est svelte et élégante.

Chez Holbein, il y a 33 sujets sur 40 qui représentent les classes sociales et les occupations typiques de la vie d'alors : du *Pape*, chef de la Chrétienté, au manant penché sur la terre. C'est encore une concentration puissante. — L'Helvétie du *xvii^e* siècle multiplie la Danse en 67 sujets, dont il reste 56 : c'est une prolifération des états de la vie. Elle est naturelle, puisque la vie, à cette époque, s'organise plus en détail. Mais elle n'a pas, en art, le même effet sur la pensée ou la sensibilité. Dans la forme, l'analyse est parfois un affaiblissement, la synthèse est une force. Il n'y a pas le *Marin*, à propos duquel Holbein s'est souvenu de la satirique *Nef des Fous* de Sébastien Brandt, en 1494, et dont il s'est inspiré dans un tableau du

Louvre : c'est une évocation drama-
xvii^e siècle insère dans la Toten
avec le *Viveur*, le *Mondain*,
l'*Ecrivain*, le *Philosophe*; la
même l'Art, avec l'*Archi*
même le théâtre, avec les
sait qu'à trois petits
Colporteur, Paysan,
tout aux hautes
quelles s'abat le
foudre sur les
xvii^e siècle

tique de la mer en tempête. Mais le
tanz des nouveautés : les mœurs,
les *Amants*; l'intellectualité, avec
Science, avec l'*Astronome*;
tecte, le *Sculpteur*, le *Peintre*;
Bouffons. Holbein ne pen-
métiers : Commerçant,
parce qu'il pensait sur-
puissances sur les-
destin, comme la
hauteurs. Le
pense à beau-

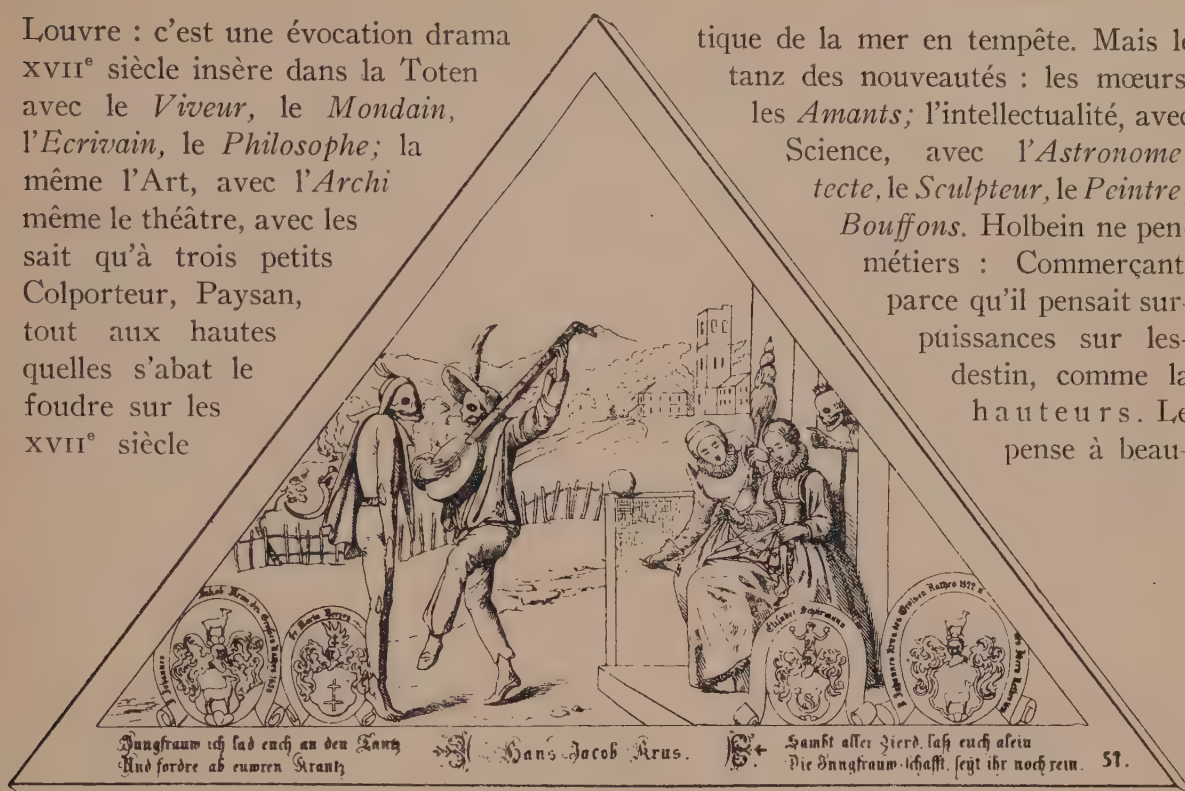


FIG. 5. — LA MORT ET LA JEUNE FILLE D'APRÈS L'ALBUM DE XAVIER SCHWEGLER.
Der Totentanz auf der Mühlenbrücke in Luzern, Lucerne, 1892.

coup de métiers, surtout helvétiques : le *Pêcheur* qui pêche dans le lac, le *Meunier* qui bénéficie du torrent, l'*Horloger* qui pratique une industrie nationale. Chez Holbein, le paysan laboure la terre : c'est l'aspect émouvant du travail primordial de l'homme. A Lucerne, il y a plusieurs paysans. La paysanne traite la vache : c'est un aspect de l'Helvétie rurale, une vachère, du cheptel, de la laiterie. Autre nouveauté encore, en marge de la vie sociale : le *Vagabond*. Le génie d'Holbein envisage la destinée humaine; le talent de Meglinger et des autres glisse de ce sommet vers la vie suisse et le détail pratique des métiers. C'est une descente et une diffusion.

En conséquence, c'est la composition du milieu autour de l'occupation. Holbein le suggère sobrement. Meglinger le décrit. La suggestion agit fortement sur la pensée, puisqu'elle la sollicite à collaborer. La description détaillée, décor, costume, accessoires, crée pas à pas l'atmosphère, mais en nous demandant la passivité. C'est un petit agrément. Et ici se révèlent des influences étrangères, ou des analogies. Autour de la *Supérieure mourante*, de l'*Architecte*, du *Peintre*, de l'*Horloger*, de l'*Orfèvre*, toutes sortes d'objets commentent la profession : ces intérieurs sont d'influence flamande. Autour du *Roi*, surtout du *Chevalier*, le groupe équestre en bataille rappelle, sans beaucoup de violence, la Bataille d'Anghiari de Léonard, dont



FIG. 6. — HANS HOLBEIN.
LA MORT ET L'ABBESSE.

gravés en Lorraine, de 1622 à 1627. Enfin l'*incertitude de la mort*, qui est une spéculation compliquée, est traduite par toutes sortes d'instruments professionnels qui gisent sur le sol et antérieure) avec les angoissantes gnoles; bref tandis qu'Holbein reste concis et condensé, les artistes multiples ambiances et influencent la loi du XVII^e siècle, qui Il y a d'autres décors. significative de l'attitude Moyen Age et style est entre deux âges : puissances l'architecture, qui était tingée, mais

Meglinger a peut-être vu des dessins en Italie, comme Rubens. L'Italie envoûte l'artiste. Devant l'*Impératrice*, il y a l'aigle double des Habsbourg brodé sur le manteau de l'introducteur. Le *Chevalier* est abattu par un Turc, qui est la Macabre : c'est l'évocation de l'invasion ottomane en Europe. Les guerres suisses ont leur écho dans cette Totentanz : autour du *Capitaine*, de l'*Enseigne*, de l'*Estafette*, du *Soldat*, se massent des bataillons carrés, hérissés de lances comme des champs d'épis : analogie avec la Reddition de Breda de Velasquez et le Siège de Breda de Callot. Autour de la *Duchesse*, une mise en scène révèle l'influence du théâtre, mais certains personnages près du *Vagabond*, de la *Jeune Fille*, de l'*Enfant*, surtout les *Bouffons* sur les tréteaux, rappellent directement la comédie populaire italienne et les Balli de Callot

par toutes sortes d'instruments pro- que fauche le Temps : analogie (mais « Vanités » de la peinture espagnole lui-même, impérieusement, qu'il les lucernois accueillent de ces et étalent le sujet. C'est tient à « développer ». L'architecture est très de d'un artiste entre moderne. Holbein il met autour des tecture Renaissance la mode dis- il est tout



FIG. 7. — LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS, A LUCERNE. — LA MORT ET L'ABBESSE.

imprégné du gothique : voûtes d'arêtes, voûtes ogivales, maisons à pignon, arc brisé. Le XVII^e siècle, en la personne de Meglinger, qui a séjourné cinq ans en Italie, reste parfois fidèle au passé qui subsiste en Suisse, mais il préfère le classique. Des terrasses à balustres encadrent la *Patricienne*, il aime le plein cintre, même les ordres antiques en faveur des *Conseillers*, de la *Reine*, de l'*Evêque*. Le classique n'est pourtant pas l'atmosphère de la Danse des Morts ! Il se souvient du bossage florentin pour la porte de l'*Empereur*, de la vision baroque, de la coupole bulbeuse venue de l'Europe centrale. Il a vu, dans des œuvres flamandes de Patenier, de Brueghel le Vieux, de Van Valkenborgh, le type oriental de la Tour de Babel : un château en spirale se dresse à l'horizon de la *Duchesse*. Enfin les monuments de la Suisse marquent leur empreinte : l'*Architecte* est en train de dessiner une église à deux hautes tours comme la cathédrale de Lucerne. Enfin, le paysage. Chez le Maître d'une concision suggestive et s'ac-

Paradis est fleuri, mais la loi du bêche, aidé du personnage si aridité. A Lucerne, la Nature et presque toujours euphorionnel, mais composé d'as lacs helvétiques, avec l'eau, châteaux baignés de tours qui cerne. Il n'y a pas lachres de Holpos du *Marin* les vagues de



FIG. 8. — HANS HOLBEIN.
LA MORT ET L'ABBÉ.

de Bâle, qui a du génie, il est aussi corde avec l'atmosphère morale : le travail qui s'impose à Adam qui nistre, s'enveloppe d'une morne est toujours étendue, analysée, que. Le paysage est conventionnels exacts, montagnes et îles, barques, reflets dans gnés, ponts en bois flan- sont une note de Lucerne. Il n'y a pas lachres de Holpos du *Marin* les vagues de



FIG. 9. — LA DANSE DES MORTS DU PONT DES MOULINS, A LUCERNE. — LA MORT ET L'ABBÉ.

sées en volutes comme chez Hokusai. La stylisation de l'eau, des nuages, de la fumée, est une haute maîtrise sur la réalité, une esthétique bien plus captivante que l'imitation. Meglinger ne manque pas de dresser dans le paysage des fabriques, abbayes, châteaux, villages, même des ruines pittoresques sur les collines. Est-ce la formule classique du « paysage historique et composé », ou l'aspect qui s'offre partout en Suisse ?

Le paysage évoque la perspective, qui est un des problèmes historiques de l'Art. Aucune des Danses des Morts du Moyen Age n'a de fond, pas même les gravures éditées en 1486 par Guyot Marchant. Holbein, qui est au tournant de la pensée et de l'art, esquisse un fond, mais ne creuse pas de lointains, sauf les sillons que laboure le *Paysan* et qui convergent vers le triste soleil couchant. L'absence de profondeur ramène l'attention sur le premier plan, c'est-à-dire sur l'intérêt essentiel : le duel entre mort et vif, qui est sur le bord du cadre. — A Lucerne il y en a : perspective linéaire, et perspective aérienne. Même la science picturale ménage des contrastes entre le premier plan sombre et le paysage lumineux vu de loin à travers une arcade ou fenêtre. Alors la flèche du désir part vers les lointains, et tue la scène humaine.

Bref, que devient la Danse des Morts aux *xvii^e* et *xviii^e* siècles ? Elle était au Moyen Age une haute leçon chrétienne et sociale. Au *xvi^e* siècle Holbein est encore plus haut, sur les sommets de l'âme. Aux époques classiques elle se développe dans la vie courante, parmi les grandes fonctions et les petits métiers. Celle d'Holbein a une intensité de vie dramatique, celle de Lucerne baigne dans la vie du milieu, et du moment. Holbein n'a pour objet que le sort humain, une idée générale qui a profondément remué les générations. Lucerne accueille toutes les ambiances, individualise les personnages, précise le décor. Holbein est concis, Lucerne explicite. D'un côté le symbole, de l'autre une chronique helvétique qui a de l'agrément. Le *xvii^e* siècle décrit, expose, commente : il est rationaliste et didactique. L'émotion baisse, mais le récit s'étale, pour distraire le passant, de travée en travée, sous le pont.

Au *xix^e* siècle la Danse des Morts continue encore, par exemple la série des gravures d'Albert Besnard, qui villégiaturait à Talloires sur le lac d'Annecy, et fréquentait la Suisse, mais par réminiscence. Elle ne peut pas surgir spontanément de l'âme contemporaine ! Mais l'obsession de la Mort pèse sur Arnold Böcklin, Suisse de Bâle, même durant son séjour en Italie sous les cyprès méditerranéens, qui lui donnent, hélas ! contrairement aux humanistes, une impression funèbre. Dans son propre portrait, au Musée de Berlin, il écoute avec mélancolie le violon de la Macabre qui joue en sourdine derrière lui. Voilà une survivance directe.

René SCHNEIDER.

LE PORTRAIT DE FRÈRE BLAISE PAR WATTEAU

LES historiens de l'art de Watteau n'ont pas manqué d'être arrêtés par la présence constante, dans tous les exemplaires complets de *l'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture, gravé d'après les tableaux et desseins originaux tirez du Cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe par les soins de M. de Jullienne*, du portrait de Frère Blaise, portier des Feuillants (fig. 1), qui porte une mention, paradoxale sur une gravure de cet œuvre : « De Troy pin ».

Cette planche se trouve toujours à la même place, à la fin du premier volume. Émile Dacier et Albert Vuaflart, dans leur ouvrage sur *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau* (Paris, 1922), disent bien : « Un œuvre gravé de Watteau dans sa condition ordinaire — et sans parler du complément — doit se composer au minimum de 271 planches tirées sur 207 feuilles, en y comprenant les deux titres, la table et le portrait de Frère Blaise. » Ce fait seul suffirait à rattacher cette gravure à l'œuvre de Watteau, et la distinction dont le portrait de Frère Blaise fait l'objet est un indice du problème qu'elle posait.

Edmond de Goncourt, un des premiers, dans son catalogue de l'œuvre de Watteau, n'exclut pas de celui-ci le portrait de Frère Blaise, et affirme que Watteau est « pour quelque chose dans la peinture ou tout au moins dans le dessin gravé par Benoît Audran ».

Dans le catalogue des gravures de Benoît II Audran, dressé par Portalis et Béraldi (*Les graveurs du XVIII^e siècle*, Paris 1880, T. I, p. 48), les auteurs passent sous silence l'original qui a servi à l'exécution de la gravure et disent seulement : « Parmi les portraits, il faut citer... un beau portrait à l'eau-forte du Frère Blaise. »



FIG. 1. — FRÈRE BLAISE, FEUILLANT.
Gravure extraite du Recueil de M. de Jullienne.

En outre, ce qui laissait aussi le champ libre à tous les doutes et à toutes les hypothèses, c'est l'écriture même et la rédaction de la lettre de cette gravure. On est frappé, lorsqu'on compare celle-ci avec les légendes des autres planches du Recueil de Jullienne, par son caractère sommaire, cursif et d'un aspect tout provisoire.

En effet, la grande majorité des gravures du Recueil de Jullienne, et surtout celles qui sont de ce format et de cette importance, portent, si ce n'est sur le premier état, toujours sur le second, des dédicaces ou des légendes en vers destinées à les présenter dans les meilleures conditions possible pour en assurer la vente, ou, tout au moins, soigneusement calligraphié, un titre très complet et généralement très long.

Au contraire, dans les deux états qui existent de la gravure du Frère Blaise, la lettre conserve cette rédaction sommaire, tracée d'une écriture irrégulière et minuscule. De plus, alors que la gravure elle-même est gravée à l'eau-

forte, le titre « Frère Blaise feuillan » l'est au burin, tandis que les noms du peintre et du graveur sont à peine indiqués à la pointe. Cela semble être assez significatif des hésitations qui ont dû précéder l'apposition de ces mentions.

Enfin, l'étude stylistique de la gravure elle-même, la représentation du personnage en pied, les qualités tout originales de l'interprétation du sujet, contredisaient elles-mêmes l'attribution à de Troy de l'œuvre reproduite par cette estampe.

La part de Watteau dans l'exécution de celle-ci n'était pas niable, mais, la trace de l'original ayant été perdue, il restait à savoir quelle avait été cette part. La gravure reproduisait-elle un dessin ou une peinture de de Troy d'après Watteau, une peinture ou un dessin de Watteau d'après de Troy? Telles étaient les suppositions permises.

Dacier et Vuaflart se sont rangés à l'avis de Goncourt et l'ont précisé ainsi : « Il ne fait pas de doute pour nous que cette gravure reproduit un *dessin* de



FIG. 2. — ANTOINE WATTEAU. — FRÈRE BLAISE, FEUILLANT.
(A M. Georges Wildenstein.)

Watteau exécuté d'après une peinture de F. de Troy; le fait que F. de Troy était lié avec Jullienne dont il a peint le portrait et celui de sa femme, le fait que l'estampe de Frère Blaise se retrouve toujours à la fin du premier volume de l'Œuvre Gravé, le fait que le cuivre de cette planche est classé parmi l'œuvre de Watteau dans l'inventaire du fonds Chéreau de 1755, sont la preuve non seulement que Watteau n'est certainement pas étranger à cette œuvre signée de de Troy, mais que la planche est de celles qui furent exécutées sur commande de Jullienne. »

Remplaçons dans la phrase que nous venons de citer le mot *dessin* par le mot *peinture*, elle devient: « il ne fait pas de doute pour nous que cette gravure reproduit une *peinture* de Watteau d'après une peinture de F. de Troy », et nous voyons jusqu'à quel point la clairvoyance de ces auteurs a touché de près la vérité.

La toile que nous reproduisons (fig. 2) en apporte, en effet, un éloquent témoignage. Cette peinture, sans aucun doute possible, est celle qui a servi à l'exécution de la gravure que nous venons d'étudier. Les dimensions des deux pièces sont les mêmes: la gravure mesure $0,497 \times 0,33$; la toile: $0,498 \times 0,329$. Nous savons d'ailleurs que Jullienne avait fait faire, chaque fois que cela fut possible, des gravures d'un format identique à celui des originaux. Si la lettre de cette planche avait été complète, nous aurions certainement trouvé la mention caractéristique et fréquente: « Gravé d'après le tableau original de même grandeur. »

Il est aussi certain que cette peinture, que le hasard nous a permis de retrouver à l'intérieur d'un cadre poussiéreux sur lequel figurait le nom de Vélasquez, et qui, sous des noms d'emprunt, avait passé dans les collections de la comtesse de la Roche-Aymon (rue Saint-Guillaume, n° 29), du comte de Goyon et duc de Feltre, est une œuvre de Watteau, une très belle œuvre.

Inutile d'insister sur le choix de l'attitude, sur la noblesse et la vivacité du personnage, sur la valeur anecdotique de ce portrait. La gravure nous les avait déjà appris, mais la peinture originale les accuse bien davantage. Lorsqu'on compare l'attitude du personnage avec celle du gentilhomme qui figure sur le premier plan du tableau des *Fêtes vénitiennes*, ou avec le personnage coiffé d'un béret, debout, accoudé sur le dos d'un fauteuil, représenté sur le tableau *Les charmes de la vie*, lorsqu'on compare certains détails de ce portrait tels que les mains, la canne même, jusqu'à la chaussure retroussée et gaillarde, avec ceux du *Portrait d'Antoine de La Rocque*, on est déjà convaincu que ce tableau ne peut avoir été exécuté que par l'homme de goût que Jean de Jullienne appelait « le peintre flamand de l'Académie Royale ».

Pour s'en assurer, il suffirait de regarder cette toile, et surtout d'examiner la photographie agrandie de la tête du personnage (fig. 3). Rares sont les peintures qui supportent avec autant de grâce l'épreuve d'un tel agrandissement et les caractères que celui-ci révèle et qu'il souligne, confirment notre attribution. La ligne du nez.



FIG. 3. — ANTOINE WATTEAU. — FRÈRE BLAISE, FEUILLANT.
Détail agrandi de la figure 2.

le creux des yeux, le tracé des sourcils, la sensualité des lèvres, le jeu hardi de la lumière projetée sur ce crâne chauve, la répartition des ombres, la facture spontanée, libre et ferme, la franchise de l'exécution, le dessin, d'une sincérité et d'une netteté que l'harmonie discrète des contours n'avoue pas — tous ces traits rapidement brossés, participent à la création d'un des portraits les plus parfaits que le XVIII^e siècle nous ait laissé et que seul Watteau a pu concevoir et réaliser.

Il faudrait encore comparer cette tête, — le dessin du nez, des lèvres et des sourcils, — avec celle de l'acteur Sirois représenté sur la fameuse peinture d'*Arlequin, Pierrot et Scapin*, ou même avec celle du portrait de Watteau par lui-même.

L'analyse du tableau que nous venons d'étudier qui le rattache indubitablement à l'art de Watteau, atteste au même degré que cette peinture n'a rien de commun avec l'art de de Troy. Le caractère, le style, la technique, tout dans cette œuvre contredit formellement la possibilité d'une telle attribution. De plus, on ne connaît guère d'œuvres de François de Troy le père exécutées dans ce format, et la majorité de ses portraits présentent le personnage en buste et non en pied. Ce format, il est vrai, a, quelquefois, été adopté par Jean-François de Troy le fils, mais très exceptionnellement, pour ses trop rares scènes de fêtes galantes ou des sujets historiques et allégoriques surtout. Et, sans compter les données stylistiques de l'art de Jean-François de Troy, diamétralement opposées à celles du portrait de Frère Blaise, les données chronologiques elles-mêmes attestent que le portier des Feuillants n'a pu poser devant ce peintre.

La date de la mort de Frère Blaise est fournie par une note contemporaine que Charles Le Blanc a retrouvée, et d'après laquelle il a donné dans son *Manuel de l'amateur d'Estampes* (T. I, N^o 29, p. 78) la notice biographique suivante : « Frère Blaise de Sainte-Marie Donat a été portier près de cinquante ans des Pères Feuillants, rue Saint-Honoré. Il s'appelait Bicillaire, était né à Douanne, diocèse de Coire, canton des Grisons, de parents de basse extraction. Il a pris l'habit des Feuillants dans leur monastère rue Saint-Honoré en octobre 1672. Il y a fait sa première profession le 28 octobre 1673, et sa dernière le 30 octobre 1682. Il y est mort le 25 janvier 1709. »

Le portrait de Frère Blaise a dû être exécuté quelques années avant la mort du moine. A cette date, Jean-François de Troy, le fils, et Watteau lui-même, étaient trop jeunes, et le seul artiste qui ait pu faire un portrait d'après le modèle vivant, est François de Troy, celui qui, d'ailleurs, au Salon de 1704, exposait un portrait du Père Général des Feuillants. Il est probable que cet artiste a fait à la même époque le portrait de Frère Blaise, Portier des Feuillants, qui a été perdu, et dont Watteau s'est inspiré pour l'exécution de la toile que nous venons de découvrir. Le cas n'est pas unique. Nous savons, en effet, que, dans les premières années de sa vie, Watteau a fait de nombreuses copies.

C'est Jean de Jullienne qui a dû commander à Watteau cette peinture d'après celle de de Troy, que peut-être il possédait, et dont, si elle n'a pas été détruite, on peut garder l'espoir de retrouver également un jour la trace. Nous sommes convaincu que Watteau en a donné une interprétation entièrement libre et personnelle. Le portrait de de Troy, selon toute probabilité, devait présenter l'effigie en buste du personnage. Et c'est sans doute le génie de Watteau, peut-être servi par les conseils de Jullienne, qui a imaginé cette ambiance, cette pose, ce vêtement, ce rappel spirituel de la fonction du personnage campé devant la porte dont il détient les clefs, et qui a su s'en servir pour produire un chef-d'œuvre de vie, de vérité et de fantaisie, où s'exprime la pleine mesure de son talent et toute la virtuosité de sa technique.

Ainsi se trouvent expliqués et la présence de cette gravure dans le Recueil de Jullienne, et cette mention « De Troy pin », et, partant, le caractère provisoire de la lettre, en même temps que s'éclaircit un des plus énigmatiques problèmes de l'histoire de l'art de Watteau.

Nous sommes heureux d'apporter ainsi une contribution utile au catalogue de l'œuvre peint de Watteau dont nous préparons d'ailleurs la publication depuis de longues années.

Georges WILDENSTEIN.

LE TOMBEAU DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU D'APRÈS LES PEINTRES

LE parc d'Ermenonville, le plus célèbre de son genre en France, doit son existence à une visite que fit le marquis de Girardin à William Shenstone, à Leasowes, près de Birmingham. Shenstone fut l'un des premiers et l'un des plus enthousiastes parmi les adeptes de l'art des jardins. S'il rencontra chez ses contemporains, en Angleterre, maint disciple admiratif, il fut aussi en butte à bien des critiques, dont la pensée ne fut jamais mieux exprimée que dans le passage suivant de la *Vie des poètes* de Samuel Johnson :

« Shenstone commença dès lors à tracer ses perspectives, à mettre de la variété dans son terrain, à emmêler ses allées et à animer ses eaux. Est-il vraiment besoin d'une grande puissance d'esprit pour dessiner les courbes ondulées d'une allée, pour placer un banc à tous les détours où un objet attire la vue, pour faire ruisseler l'eau là où on pourra l'entendre, et pour la rendre stagnante là où on pourra la voir, pour disposer des intervalles selon le plaisir des yeux, et pour épaissir la plantation quand il y a quelque chose à dissimuler, je ne me hasarderai point à le demander. »

Mais le marquis de Girardin ne se posait pas la question, et quand, à l'âge de trente ans, en 1766, il entra en possession de son domaine ancestral, il paya à Shenstone le tribut d'une flatterie sincère en créant un *jardin anglais*, sur une échelle qui jusqu'alors demeurait inconnue hors d'Angleterre. Le propriétaire actuel d'Ermenonville, le vicomte de la Rochefoucauld, rappelle que Girardin « refusait même d'admettre que les créations de Gabriel ou les palais de Mansard demandassent autour d'eux des lignes architecturales. A ses yeux, le jardin à la française était une évocation de la rigidité du siècle de Louis XIV. Pour lui, les jardins



FIG. 1. — MOREAU-LE-JEUNE. — LE TOMBEAU DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU.

anglais c'était la fin de la contrainte, la suppression des abus, le retour à la Nature ».

Pendant dix ans, dirigé par les avis de l'architecte Morel, et avec l'assistance matérielle d'une équipe de jardiniers écossais, le marquis travailla à la transformation d'un terrain aride et triste en une solitude sauvage et idyllique, égayée par des ornements architecturaux et des ruines feintes, selon le goût sentimental de l'époque. Il y avait à l'origine cinquante-six de ces curiosités : il en demeure trente. L'obélisque de la Muse pastorale est tombé; la grotte de James Thomson, l'auteur des *Saisons*, s'est écroulée; l'autel du Druide n'invite plus à la célébration des rites antiques. Mais le Temple de la Philosophie, la Fontaine de l'Amour, la Tour de la belle Gabrielle, la Prairie d'Arcadie, le Banc des mères de famille sont encore à peu près dans le même état qu'il y a cent cinquante ans. La plus fameuse et la plus belle de ces fantaisies, l'Ile de l'Elysée, où se trouve la tombe de Jean-Jacques Rousseau, entourée de hauts peupliers d'Italie, enchante encore le regard du visiteur, comme aux jours où Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe, Mirabeau,

Robespierre, André Chénier, Benjamin Franklin, Schiller, Louis David, Camille Desmoulins, Napoléon et Joséphine, Lamartine, Blücher et Victor Hugo vinrent y méditer dans un paysage qui consola dans ses dernières heures le Promeneur solitaire.

Le marquis de Girardin fut, comme on peut le deviner, l'un des plus ardents disciples de Rousseau, et Rousseau devait être évidemment le *Genius loci* d'Ermenonville. Cependant, le philosophe n'y fut jamais avant le 28 mai 1778; il était alors dans sa soixante-septième année, et arrivait d'un galetas situé au quatrième étage d'une maison de Paris. Il découvrit dans la rustique retraite aménagée pour lui une demeure selon son cœur. Au printemps, parmi ces lacs et ces bois, le vieil homme fatigué trouva enfin un peu de cette paix qu'il avait si longtemps cherchée. Il occupait ses journées à faire un peu de botanique, à écrire et à composer. Ses soirées étaient égayées par la musique et la compagnie de sa fidèle Thérèse ainsi que de l'hôte qui le comprenait et l'admirait. Quant à son souci jaloux d'indépendance, il l'apaisait en donnant des leçons aux enfants de Girardin, en retour de l'hospitalité qu'il recevait de leur père. Cinq semaines après son arrivée à Ermenonville, il était mort.

Au cours de ce bref laps de temps, il exprima souvent au marquis son désir d'être enterré dans l'Ile des Peupliers. Aussi, le 4 juillet 1778, par une belle nuit de lune, quelques amis transportèrent son corps, à la rame, au travers du lac. Une foule de voisins se tenaient au bord de l'eau, portant des torches, et des collines d'alentour, assistaient à ce dernier passage. Le marquis demeura presque toute la nuit sur l'île, à préparer une sépulture provisoire, surmontée d'une urne. A cette heure, et sur les lieux, il composa l'épitaphe suivante :

*Ici sous ces ombres paisibles
Pour les restes mortels de Jean-Jacques Rousseau,
L'amitié posa ce tombeau,
Mais c'est dans tous les cœurs sensibles
Que cet homme divin, qui fut tout sentiment,
A laissé de son cœur l'éternel monument.*

Jean-Michel Moreau qui, peu auparavant, avait achevé son exquise série de trente-cinq gravures pour illustrer les œuvres complètes de Jean-Jacques, dessina et grava bientôt une vue de la tombe originale, qui fut publiée en 1778. C'est de toutes ses gravures une des plus belles et des plus connues (fig. 1). On en connaît quatre états. Sur le troisième, que l'on a cru unique, et dont, en fait, fort peu d'exemplaires ont subsisté, le groupe des assistants, sur la rive du lac, est remplacé par une vieille femme agenouillée, invoquant l'esprit du philosophe. D'après une note inscrite par Carle Vernet sur l'un des exemplaires : « la Sorbonne



FIG. 2. — MOREYH. — LE TOMBEAU DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU DANS L'ÎLE DES PEUPLIERS, A ERMENONVILLE.
Aquarelle. (Musée Carnavalet)

ordonna qu'on la fit disparaître ». Une réplique de la gravure, due à François-Guillaume Lardy, fut publiée à Lausanne, avec les vers suivants :

*Entre ces peupliers paisibles
Repose Jean-Jacques Rousseau
Approchez cœurs vrays et sensibles
Votre amy dort sous ce tombeau.*

Une petite version circulaire, œuvre d'un graveur anonyme, fut faite, évidemment, pour décorer le couvercle de petites boîtes rondes.

Une autre gravure du même type, dessinée, gravée et imprimée en couleurs par Villeneuve, probablement avec une destination analogue, se rencontre encore; la tombe y est représentée dans son état définitif (fig. 8). Le culte de Rousseau fut si répandu que des vues de l'Île des Peupliers furent communément employées pour orner toute sorte d'objets usuels, dans toute la France, vers la fin du XVIII^e siècle. On les trouve sur les boîtes de tout genre, et même sur des rideaux de toile de Jouy.

La tombe érigée à la hâte par le marquis de Girardin en 1778, fut remplacée en 1780 par le sarcophage actuel, dont le dessin est d'Hubert Robert, et qui fut exécuté par Philippe Lesueur. Le trait le plus remarquable en est un beau bas-relief qui nous montre une femme assise, nourrissant son enfant, sous un palmier, symbole de la fécondité. Elle lit l'*Emile* de Rousseau. A sa droite, une figure de la Gratitude répand des fruits et des fleurs sur l'autel de la Nature. A sa gauche, un groupe d'enfants est en train de jouer. L'un d'eux porte au bout d'une pique un bonnet de la Liberté, présage significatif de la révolution qui allait venir. Les panneaux latéraux sont ornés de reliefs montrant de gracieuses jeunes filles personnifiant la Musique et l'Éloquence. Au-dessous, une couronne civique, avec la devise favorite de Rousseau : *Vitam impendere vero*. De l'autre côté du sarcophage, entre des figures de la Charité et de la Vérité, une inscription : « Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité », est surmontée de deux colombes expirant sur un bûcher de torches fumantes. Une gravure de la tombe, avec la mention : « D'après nature - Gandat 1780 », est conservée dans le petit musée de l'Abbaye voisine de Chaalis. Elle a servi évidemment à l'auteur anonyme d'une petite gravure ovale de cette époque.

Par la suite, Hubert Robert peignit au moins deux vues de l'Île des Peupliers. Aucune des deux n'est conforme à la vérité topographique, et elles diffèrent singulièrement l'une de l'autre. L'une est restée au château d'Ermenonville jusqu'à la vente de mars 1933. Elle nous montre la tombe de Rousseau, sur la petite île, entourée de peupliers, à l'ombre d'un rocher que couronne le Temple de la Philosophie. Elle est reproduite dans le catalogue de vente (pl. 14). L'autre, intitulée *Fête à Ermenonville*, fut exposée par M. Edouard Larcade, à l'Exposition des paysagistes vénitiens et français des XVII^e et XVIII^e siècles, organisée par



FIG. 3. — TAVERNIER. — VUE DE L'ISLE DES PEUPLIERS A ERMENONVILLE. Gravure de F.-D. Née.

M. Arthur Sambon, en 1928, et reproduite au catalogue. L'Ile des Peupliers ne dut jamais ressembler à l'image qu'elle nous offre. Une représentation plus exacte, mais encore fantaisiste, fut exécutée, vers la même époque, à l'aquarelle, par Moreth, avec l'inscription : « Moreth. Sous ces peupliers paisibles repose l'ami des hommes et de la vérité » (fig. 2). Elle est actuellement au Musée Carnavalet.

Une meilleure idée de l'aspect primitif de l'Ile des Peupliers et des alentours nous est donnée par la gravure de François-Denis Née (fig. 3), exécutée d'après un dessin de Tavernier, publiée dans une série des vues du Valois et du comté de Senlis (n° 26); par les deux gravures linéaires de Gamble, d'après Constant Bourgeois; par la lithographie de de Bove; par la petite peinture du milieu du XIX^e siècle due aux frères Rouargue; ou par la charmante peinture de Jean-Joseph-Xavier Bidault, reproduite dans le catalogue de la vente d'Ermenonville (pl. 9). Bidault fit plusieurs visites à Ermenonville et y exécuta plusieurs peintures.

J'ai essayé en vain de suivre la trace de l'une d'entre elles, exposée au Salon



FIG. 4. — HUBERT ROBERT. — L'APOTHÉOSE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Vue de nuit. (Musée Carnavalet.)

de 1831, sous le titre : *Le marquis de Girardin avec sa famille, faisant faire une promenade sur l'eau à Jean-Jacques Rousseau*.

Jean-Jacques ne devait pas demeurer en paix dans l'Île des Peupliers. Il repose actuellement dans les caveaux du Panthéon. Voltaire l'y précéda, le 11 juillet 1791, et la Convention, bientôt après, au mois de septembre de la même année, sur la pétition des Amis de la Constitution de Montmorency, décréta que les mêmes honneurs seraient rendus à Rousseau. Le marquis de Girardin protesta avec véhémence, et fit observer que ce serait un sacrilège que d'éloigner le philosophe du lieu qu'il avait choisi pour son repos. Ses raisons firent quelque impression, car ce ne fut que trois ans après, à la veille de Thermidor, en octobre 1794, que Rousseau fut exhumé et transporté en triomphe à Paris. Pendant la nuit du 10 au 11 octobre, le corps fut placé sur un catafalque érigé au milieu du grand bassin des Tui-



FIG. 5. — HUBERT ROBERT. — L'APOTHÉOSE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Vue de jour. (Galerie Nationale d'Irlande.)

leries, dans une petite île artificielle entourée de peupliers, pour être vénéré par les bons citoyens, avant d'être définitivement enseveli.

Cependant, Hubert Robert avait passé presque un an en prison, à Sainte-Pélagie et à Saint-Lazare. Il avait été arrêté le 9 octobre 1793, sous prétexte qu'il avait négligé de faire renouveler sa carte de civisme. La vraie raison, c'est qu'il était peintre officiel du Roi, situation qu'aggravaient, comme l'a signalé M. Paul Vitry, les touchantes marques d'attachement qu'il avait données à la famille royale dans ses deux peintures : *La Messe aux Tuileries*, et *Louis XVII à la prison du Temple*, toutes deux exécutées au début de la même année.

Tandis qu'il était en prison, il s'efforça d'apaiser le Comité de Salut Public en soumettant à la Convention deux esquisses pour des peintures, l'une du député Beauvais libéré de ses chaînes, l'autre de la mort du petit tambour Joseph Bara. Il promit de les exécuter toutes deux à grande échelle s'il était rendu à la liberté. Cette proposition ne fut pas acceptée. Son ami et compagnon de prison, le poète Roucher, fut guillotiné le 7 thermidor de l'an II de la République, et Robert crut



FIG. 6. — CH.-F. DAUBIGNY — L'ÎLE DES PEUPLIERS A ERMENONVILLE.
Dessin.

toujours qu'il n'avait échappé au même destin, à la même heure, que par suite d'une erreur d'écriture : un autre prisonnier portant le même nom que lui aurait été envoyé à la mort à sa place. Quant à lui, il fut sauvé par la chute de Robespierre, et libéré le 17 thermidor, soit le 14 août 1794.

Il fut donc en mesure de se joindre à la foule qui se rassembla au jardin des Tuileries, une semaine plus tard, pour rendre hommage

à la mémoire de Rousseau, et il saisit cette occasion de manifester ses sentiments de bon républicain en peignant deux tableaux de cette scène, sous son aspect de jour et de nuit; son esquisse originale, exécutée dans ces conjonctures, fut vendue aux enchères après sa mort, en 1908 (n° 133), mais on en a perdu la trace.

Le tableau de jour, intitulé *l'Apothéose de Jean-Jacques Rousseau*, fut acheté à M. Jean Charpentier pour la Galerie Nationale d'Irlande, en 1927. Il avait figuré au préalable dans la collection Haro (fig. 5). On y voit le cercueil, recouvert d'un poêle bleu-de-ciel, au-dessus duquel est suspendue une couronne de fleurs, reposant sous un dais d'une architecture classique, dans l'île entourée de peupliers. Des troupes de citoyens, d'enfants et de gardes alignés sont assemblées autour de la margelle du bassin, sous un ciel ensoleillé, pommelé de nuages, avec pour fond les jardins feuillus des Tuileries. Le tableau est signé et daté : « H. Robert, 1794. » Il fut exposé à l'Exposition de Paris et la Révolution, au printemps de 1931, au Musée Carnavalet (n° 63) et reproduit au catalogue. Il mesure 60×80 cm. Le pendant, actuellement au Musée Carnavalet, a les mêmes dimensions, mais n'est pas signé (fig. 4). Ici, l'artiste a pris pour point de vue l'autre bord du bassin, et le fond est formé par les bâtiments de la ville qu'on distingue vaguement. La pleine lune, argentée, monte dans un ciel vapoureux. Sa lumière pâle fait contraste avec les flammes de six grands candélabres groupés autour du cercueil et d'une multitude de lampes disposées par intervalles le long de la margelle de pierre du bassin. Il est curieux de noter que dans la scène nocturne le peintre a représenté au-dessus de la bière une grande urne, presque identique à celle qui apparaît dans la gravure de Moreau le Jeune, de la tombe originale d'Ermenonville, remplacée plus tard par celle qu'Hubert Robert lui-même avait dessinée.



FIG. 7. — CL.-J.-B. HOIN. — LE CÉNOTAPHE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU AUX TUILERIES.
Aquarelle (A M. Paul Cailleux.)

Un dessin aquarellé de Claude-Jean-Baptiste Hoin, aujourd'hui dans la collection de M. Paul Cailleux (fig. 7), atteste qu'en fait cette urne ne figurait pas dans la cérémonie de Paris. Ce dessin fut aussi exposé à l'Exposition de Paris et la Révolution (n° 201). Il mesure 21 × 29 cm. et porte l'inscription : « La Convention Nationale à Jean-Jacques Rousseau, l'An III. » La scène que nous présente Hoin diffère des peintures d'Hubert Robert par deux détails : elle nous montre un petit pont qui relie l'île à la terre ferme, et les peupliers ne sont guère plus que de jeunes pousses. A ce sujet, il me souvient que feu le Professeur Augustine Henry, le fameux botaniste, à qui je montrais la peinture, à la Galerie Nationale d'Irlande, m'exprima son étonnement d'y trouver la preuve que des peupliers de cette taille avaient déjà pénétré, en 1794, de la Lombardie, leur pays d'origine, jusque dans une région aussi septentrionale que Paris.

Le transfert des cendres de Jean-Jacques hors de l'Ile des Peupliers diminua fort le prestige de ce lieu de pèlerinage. Je n'ai plus rencontré de représentations de l'île, après 1794, qu'en 1866, où Charles-François Daubigny fit à la craie un dessin charmant et fort exact du paysage. Le développement de la photographie, dans l'intervalle, a eu pour effet, assurément, de rendre les artistes plus scrupuleux sur la

précision topographique (fig. 6). Le dessin de Daubigny porte la mention : « Tombeau de Jean-Jacques Rousseau, Daubigny, octobre 1866 », et mesure 34,4×49,6 cm. Il était jadis dans la collection de Miss M. L. Munro, et fut vendu par MM. Sotheby, le 19 février 1936 (n° 6).

En le comparant avec une petite esquisse que j'exécutai, exactement du même point de vue, en septembre 1931, je fus surpris d'observer que les peupliers n'avaient apparemment pas changé, en nombre, hauteur ou densité, durant les soixante-cinq années écoulées. Ceci s'explique par le fait que l'ancien propriétaire d'Ermenonville, le prince Radziwill, avait l'habitude de remplacer pieusement chacun des arbres, à mesure que ceux-ci tombaient ou s'abîmaient, de façon à conserver l'aspect traditionnel de l'île.

Le propriétaire actuel, le vicomte de La Rochefoucauld, a publié, en 1930, une charmante description de son domaine. Elle est illustrée par une suite de gravures au trait de M. Pierre Gandon, dont l'une représente, avec un profond sentiment poétique, mais une moindre exactitude, l'Ile des Peupliers. C'est probablement la dernière image qu'ait suggérée ce bel endroit.

Les peintures, dessins, gravures de l'Ile des Peupliers, dans leur diversité, montrent d'une façon curieuse et fascinante la variété d'inspiration de leurs auteurs. Les uns sont conçus comme des documents historiques, d'autres ont évidemment pour raison d'être l'intérêt soulevé par les expériences du marquis de Girardin dans l'art du jardinier paysagiste. Il est regrettable qu'une vue aussi exquise n'ait jamais dicté un chef-d'œuvre à l'un des grands peintres de paysage impressionnistes de France, qui y aurait trouvé de quoi satisfaire le pur amour de la nature propre à Jean-Jacques Rousseau.

Thomas BODKIN.



FIG. 8. — VILLENEUVE. — L'ÎLE DES PEUPLIERS A ERMENONVILLE.

CE QUE J.-D. INGRES DOIT AUX PRIMITIFS ITALIENS



Phot. Bulloz.

FIG. 1. — INGRES. — VÉNUS ANADYOMÈNE.
Dessin. (Musée de Montauban.)

UNE des tendances les plus curieuses de la peinture européenne au XIX^e siècle fut un retour marqué aux formes qu'aimaient les peintres italiens du XIV^e et du XV^e siècles. Dans ce mouvement « préraphaélite », le rôle joué par Ingres a été considérable; on peut affirmer qu'il en est l'initiateur. Dans l'atelier même de Louis David, il avait appris à admirer l'art du Cinquecento, et il lui restera fidèle, puisque dans la deuxième partie de sa vie Raphaël deviendra son idole. Mais sa jeunesse a été attirée par d'autres artistes que ceux du XVI^e siècle. C'est peut-être lorsqu'il était chez David que commença à se manifester chez lui ce goût pour les formes archaïques qui, à cette époque, ne manquait pas d'originalité.

Il y avait, en effet, dans cet atelier une secte, celle des *Penseurs* ou des *Primitifs*, fondée par un élève de David, Maurice Quai, sur laquelle Delécluze nous donne des renseignements précieux. Au vrai, ils prétendaient développer certaines idées du maître lui-même, celles qui le guidaient dans

la composition d'une toile comme « les Sabines ». Ils invoquaient un de ses propos, d'ailleurs curieux : « Peut-être ai-je trop montré l'art anatomique dans le tableau des « Horaces » ; dans celui des « Sabines » je le cacherai avec plus d'adresse ; ce tableau sera plus grec. » Les disciples de Maurice Quai en tirèrent des conclusions extrêmes : tout ce qui avait été fait depuis Phidias était « maniéré, faux, théâtral » ; « les maîtres italiens étaient entachés des vices des écoles modernes » ; « au Louvre, dans la Galerie des Antiques, il fallait baisser les yeux et passer outre devant les statues romaines et celles mêmes qui avaient été faites en Grèce depuis Alexandre le Grand. » Mieux encore, parmi les bas-reliefs, il était bon de rechercher ceux dont le sujet était le plus ancien et d'admirer « le naturel et l'élégance du trait » dans les figures peintes sur les vases dits étrusques. »¹.

Ces « primitifs » en imposent par l'absolu de leurs convictions. Il en est d'autres, que l'on appelle les « Muscadins », catholiques et royalistes, qui regardent plutôt vers le Moyen Age, et accordent toute leur attention aux admirables vestiges réunis dans le Musée des Monuments français de Lenoir.

Il y a donc une vive effervescence d'idées dans l'atelier de David où se développent déjà les deux tendances qui caractériseront la peinture française dans la première moitié du XIX^e siècle. Ce qu'il ne faut pas oublier, en tout cas, quand on parle de la formation du talent d'Ingres, c'est qu'il y avait autour de David des artistes qui ne rêvaient plus de Raphaël et de l'*Apollon* du Belvédère, mais plutôt de vases étrusques, de vases grecs et même de sculpture grecque archaïque.

L'influence de ce groupe d'artistes explique sans doute qu'Ingres se soit assez vite libéré des principes davidiens. Il a vingt-six ans quand il arrive, en octobre 1806, à Rome, à la Villa Médicis, où vient d'être installée l'Académie de France sous la direction de Suvée.

Son esprit était alors prêt à assimiler tout ce que pouvait lui révéler d'original la peinture italienne du Quattrocento. Le sculpteur florentin Bartolini, qu'il avait connu à Paris, l'y avait préparé. Ingres avait fait son portrait, un portrait conçu à l'image des effigies florentines du XV^e siècle, le modèle tenant à la main une tête de Zeus sculptée. C'est à l'influence de Bartolini qu'il faut attribuer l'allure florentine de ce tableau². Bartolini, nous dit Delaborde³, resta en effet « jusqu'à l'époque où le jeune peintre partit pour Rome, son confident le plus intime et le témoin de plus habituel de ses travaux. »

Ce portrait, ainsi que celui de Mlle Rivière, avait étonné les contemporains, mais ceux-ci avaient parfaitement compris l'évolution qui commençait à se dessi-

1. Delécluze, *Louis David*, Paris, 1855, pp. 71 et suiv.

2. Il est aujourd'hui dans la collection Pomaret (Paris).

3. Delaborde, *Ingres*, Paris, 1870, p. 24.



FIG. 2. — INGRES. — PORTRAIT DU SCULPTEUR CORTOT.
(Musée des Beaux-Arts d'Alger.)

ner chez Ingres et qui allait s'accroître pendant et après son séjour à la Villa Médicis. Ne sommes-nous d'ailleurs pas frappés, encore aujourd'hui, de voir que, dans le portrait de Bonaparte, commandé en 1803, tout est peint avec la minutie d'un « primitif » ? En 1806, dans le *Mercur de France*, on trouve que sa manière a quelque chose de « gothique », et le *Pausanias français* l'accuse de tendances archaïsantes. On le compare à Jean de Bruges : « Comme si mes ouvrages, écrit-il alors, pouvaient tenir de ce peintre... J'estime beaucoup Jean de Bruges; je voudrais lui ressembler en beaucoup de choses... mais ce n'est pas là mon peintre... »

A vrai dire, ce sont les peintres florentins qui vont désormais l'attirer. A Rome, il donnera assez souvent à ses portraits un fond de paysage, et il sera en cela l'héritier d'une tradition de la Renaissance italienne : il suffit de rappeler l'effigie du docteur Robin, derrière laquelle apparaissent l'église Saint Pierre de Rome et la colonnade du Bernin dessinées avec une précision extrême, et surtout l'admirable portrait de Granet dont la nouveauté réside autant dans l'attitude du modèle que dans la beauté de l'arrière-plan.

Ingres est d'abord séduit par Léonard et Raphaël : le portrait de Mme Devançay (Musée de Chantilly) rappelle *Mona Lisa* et plus encore peut-être les œuvres de Raphaël imitées de *Mona Lisa*. Mais le jeune artiste porte très vite son attention sur les peintures des « préraphaélites », de ceux que Vasari appela bien à tort des « Primitifs », puisqu'ils sont en réalité des artistes raffinés et complets.

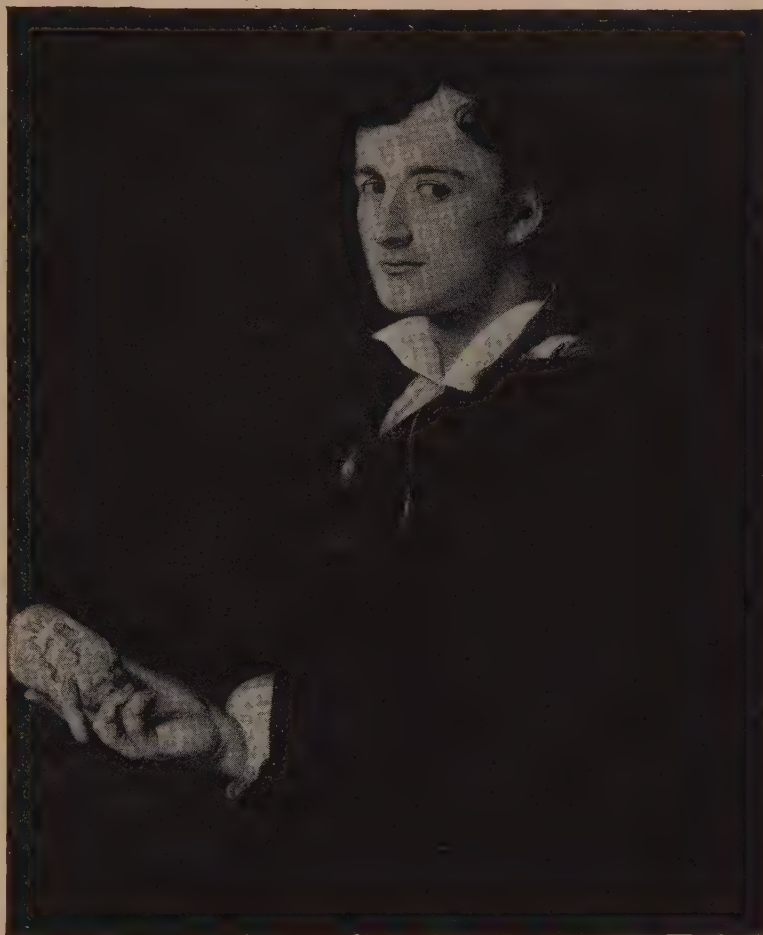
Ne l'oublions pas : nous sommes en 1806-1807; semblable tendance artistique est toute nouvelle. De même qu'au cours de sa jeunesse Ingres s'est inspiré des vases grecs à travers l'art de Flaxman, de même, pendant son séjour en Italie, il va d'instinct vers les artistes florentins du Quattrocento. Certains dessins du Musée de Montauban sont, à ce point de vue, très significatifs. On y relève, en particulier, un dessin représentant cette femme assise et tenant une levrette sur ses genoux qui apparaît au milieu de la fresque du « Triomphe de la Mort », au Campo Santo de Pise, fresque qui date de la fin du XIV^e siècle. Un autre dessin reproduit les lignes générales d'une peinture giottesque, le *Noli me tangere* de la chapelle de la Madeleine, dans la basilique inférieure d'Assise. Ses tendances archaïsantes sont évidentes. Il est, en tout cas, un des premiers, peut-être le premier, à avoir aimé les « Primitifs » italiens et jusqu'à la fin de sa vie il restera sous le charme puisque, en janvier 1867, il reproduira, d'après Giotto, *La Mort du Christ* en un calque émouvant que conserve le Musée de Montauban.

L'art italien, sous toutes ses formes, l'attire. Il garde, dans ses croquis, l'image de l'*Adam* de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine; il copie la *Madone* de Pérugin à Spello, ou bien encore la fresque de San Domenico de Sienne où Sodoma a représenté Sainte Catherine en extase au milieu de ses compagnes. Tout l'intéresse : le profil du Dôme de Ravenne, une majolique des Della Robbia qui orne un des murs du couvent de Vallombrosa, le *Saint Louis* de Donatello qui fut placé tout d'abord dans la niche d'Or San Michele où se trouve aujourd-

d'hui l'*Incrédulité de Saint Thomas* de Verrocchio; et, en même temps qu'il reproduit cette œuvre, il écrit : « Statue de bronze de Donatello sur la façade de Santa Croce à Florence¹. M. Vasari dit que cette figure est presque mauvaise, alors qu'elle est très belle au contraire. »

De semblables préférences sont significatives. On verra plus tard Delacroix aller vers Rubens et Titien; Ingres, lui, est voué à l'admiration des linéaires. Le plus subtil d'entre ceux-ci, un des maîtres incomparables de l'arabesque, le Florentin Botticelli, fut de ceux qui certainement impressionnèrent particulièrement le pensionnaire de la Villa Médicis. Deux dessins représentant *Vénus sortant de l'onde*², avec ces quelques mots écrits de la main de l'artiste : « elle est ici comme honteuse de se voir nue », sont très visiblement inspirés par l'admirable « Naissance de Vénus » du Musée des Offices. Il y a là, en définitive, un ensemble de faits intéressants dont on n'a pas assez nettement marqué l'importance : la fréquentation des maîtres florentins de la ligne a donné à Ingres définitivement conscience de son génie de l'arabesque.

Il a eu, en outre, le mérite de comprendre, le premier peut-être, à l'époque moderne, l'importance des créations du Quattrocento dans l'histoire de l'art. C'est ainsi qu'il a écrit que « le vrai berceau de la belle peinture a été la chapelle des Brancacci, dans l'église des Carmes, à Florence. » On peut dire que son instinct de peintre lui a permis de mettre Masaccio à sa place, qui est capitale, dans l'évo-



Phot. Bulloz.

FIG. 3. — INGRES. — PORTRAIT DU SCULPTEUR BARTOLINI.
(Paris, Collection Pomaret.)

1. Elle est aujourd'hui à l'intérieur de l'église Santa Croce.

2. Musée de Montauban.



FIG. 4. — RAPHAËL. — PORTRAIT DE MADDALENA DONI.
(Florence, Galerie des Offices.)

lution de la peinture, et de le faire à une époque où personne ne soupçonnait la grandeur du *Tribut de Saint Pierre*.

Quelle fut alors l'influence de ces « Primitifs » florentins sur son œuvre ? Il songe à peindre, sans doute sous l'inspiration de Botticelli, une « Vénus anadyomène » puis un « Mars et Vénus ». Dans l'*Œdipe et le Sphinx*, dans la *Baigneuse* de l'ancienne collection Bonnat et dans *Jupiter et Thétis* du Musée d'Aix-en-Provence, se révèle sa conception de la ligne, si proche de la ligne florentine. L'arabesque de la *Baigneuse* est souple et originale ; la courbe du corps est réduite à son essence la plus simple et la plus vivante ; les détails sont sacrifiés pour que devienne plus expressive une attitude extraordinairement souple ; c'est ainsi qu'est rendue toute la jeunesse d'un corps et d'une attitude.

L'arabesque expressive est aussi ce qui caractérise la *Thétis* du Musée d'Aix-en-Provence, qui date de 1811. Dans son ensemble, le tableau ne plut guère à

l'Académie des Beaux-Arts, lorsqu'il lui fut soumis : « Il n'offre point, disait-elle, ce qu'on pouvait attendre du talent de M. Ingres ; et l'on voit avec peine que cet artiste semble plutôt s'efforcer à se rapprocher de l'époque de la naissance de la peinture, qu'à se pénétrer des beaux principes qu'offrent les plus belles productions de tous les grands maîtres de l'art, principes dont on ne saurait s'écarter impunément. » On reproche donc nettement à Ingres son admiration pour les peintres florentins du Quattrocento.

Voilà qui infirme ce que soutient Gustave Planche dans son article sur Ingres¹, qu'il estime incapable de comprendre les peintres italiens du XIV^e et du XV^e siècles et dans lequel il ne voit que l'admirateur de Raphaël. On ne peut davantage se méprendre sur les caractères de l'art de J.-D. Ingres, puisqu'une de ses originalités a été au contraire de saisir la grandeur et la beauté des créations de ces peintres et de s'en assimiler l'esprit. Plusieurs de ses portraits de l'époque romaine, tel celui du sculpteur Cortot², montrent ce qu'il doit aux effigies du Quattrocento.

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1851. Cet article est cité avec éloge par Henry Lapauze, dans son livre sur Ingres.

2. Musée des Beaux-Arts d'Alger.

La technique de la peinture décorative du Quattrocento excita aussi sa curiosité, et lorsqu'il reçut, en 1812, la commande d'un « Romulus vainqueur d'Acron » pour le palais du Quirinal, il voulut le peindre à la détrempe¹. L'intérêt avec lequel il étudia alors le procédé de la détrempe prouve à quel point il admirait les peintres italiens du xv^e siècle. « Il faut, écrivait-il à cette époque, exécuter tous ces grands travaux à la détrempe, et puis vernir à l'huile. » Mais, à dire le vrai, cet enthousiasme fut passager et ne dura point.

Nombreux furent les tableaux de cette période où se manifeste nettement l'influence du Quattrocento italien, et plus particulièrement florentin. Je voudrais insister surtout sur ceux qu'il a consacrés à l'admirable thème dantesque : *Paolo Malatesta et Francesca da Rimini*. Ce sujet hanta son esprit depuis 1816; il lui inspira des gravures, de nombreux dessins et quatre tableaux dont les deux plus connus sont ceux du Musée d'Angers et du Musée de Chantilly, les deux autres appartenant au Musée Bonnat et à la Collection Féral (ancienne Collection Lapauze). L'anecdote est ici relevée par la grâce extrême du geste et la souplesse de l'arabesque. C'est une de ces œuvres où l'idée picturale est rendue presque uniquement par la beauté de la forme; elle est tout à fait dans l'esprit du Quattrocento italien, et Ingres le reconnaissait implicitement lorsqu'il écrivait à Marcotte qu'il l'avait composée, dessinée et peinte « dans son véritable caractère, et point à la française ».

Or, cette tendance archaïsante ne plaît guère à Paris. Dans ses « Lettres

1. Cette œuvre passa du Palais du Quirinal au Palais du Latran. En 1867, elle figura à l'exposition posthume des œuvres d'Ingres. Elle est aujourd'hui à Paris, à l'Ecole nationale des Beaux-Arts.



FIG. 7. — INGRES. — PORTRAIT DE MADAME DEVANÇAY. Phot. Bulloz.
(Musée de Chantilly.)



FIG. 8. — INGRES. — PAOLO MALATESTA ET FRANCESCA DA RIMINI.
(Musée de Chantilly)

sur le Salon de 1819 », Kératry se montre insensible au charme d'une technique si raffinée. Voici d'autre part ce que dit, à la même époque, le critique du *Journal de Paris* : « Malgré toute ma disposition à l'indulgence, je ne ferai point mes compliments à M. Ingres qui, parvenu à l'âge où le talent des artistes doit être dans toute sa force, semble prendre à tâche de nous ramener au goût de la peinture gothique. » C'est donc la même critique que lorsque Ingres peignait le portrait de Mlle Rivière. Les critiques d'art s'expriment en 1819 comme en 1804; ils sont même plus véhéments; ils l'accusent d'être « l'ennemi juré de toutes les écoles modernes », et de « raffoler de l'école de Cimabue », dont il se serait tant bien que mal assimilé « la sécheresse, la cruauté et la simplicité ».

Plus tard, lorsqu'il sera envouté par l'art de Raphaël, il écrira que les « matériaux de l'art sont à Florence et les résultats à Rome ». Mais son « raphaélisme » ne l'empêchera pas de rester toujours « préraphaélite ». C'est, au fond, un moment capital de son évolution artistique que celui où il eut la révélation de la beauté des formes de la peinture florentine et où se développa librement, sous leur influence, son génie de l'arabesque. Dans ses *Odalisques*, dans son *Bain Turc* et dans la décoration de l'*Age d'Or*, apparaît tout ce qu'il doit à l'art des « Primitifs » italiens. C'est un peu en se souvenant des œuvres de ceux-ci qu'il écrira que « dans la construction d'une figure il ne faut point procéder par morceaux »; « conduisez tout en même temps et, comme on dit fort bien, dessinez l'ensemble. « Les belles formes sont celles qui ont de la fermeté et de la plénitude, où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses. »

Toute la nouveauté de l'art d'Ingres est en partie dans ces définitions, qui se ressentent de l'influence florentine. Il est ainsi à l'origine de ce mouvement si curieux qui, en France, en Suisse, en Allemagne, puis en Angleterre, a mis en honneur les peintres du Quattrocento. Ce n'est pas ici le lieu de définir l'intérêt de ce mouvement, qui a été assez souvent discuté : ce qu'il importe d'établir, c'est le rôle de directeur de conscience joué, en l'occurrence, par J.-D. Ingres. Il faut le considérer comme l'initiateur d'une des tendances importantes de la pein-

ture européenne au XIX^e siècle. Il dépouille la ligne de son contenu anatomique et lui donne une valeur symbolique. L'arabesque n'a pas besoin de suivre le contour réel pour avoir la *qualité expressive* que nous lui demandons. C'est en effet cette qualité expressive de l'art qu'il admire chez les peintres du Quattrocento. Devant une figure féminine d'une fresque giottesque, à Assise, il écrit : « moi aussi, je sais bien qu'elle a le nez trop pointu et des yeux de poisson ; mais Raphaël lui-même n'a jamais atteint une expression pareille. »

Cet art a aussi un côté architectural qui a impressionné, on ne l'ignore pas, beaucoup de peintres contemporains qui voient en Ingres un des ancêtres de l'art indépendant du XX^e siècle. Ainsi, il est curieux de voir ce réaliste (car Ingres fut aussi un réaliste) aimer la ligne pure, la ligne architecturale. Il veut revenir à une espèce d'ordre préétabli ; et c'est alors qu'on voit son « préraphaélisme » rejoindre son « raphaélisme », car il reste toujours, au cours de sa vie, un constructeur qui aime passionnément l'équilibre des plans et l'équilibre des formes, et, entendons-nous bien, des *formes expressives*.

Jean ALAZARD.

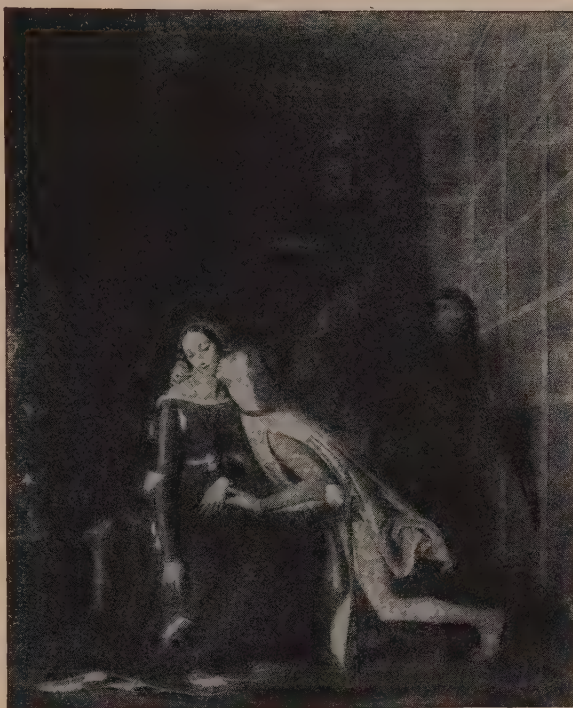


FIG. 9. — INGRES. — PAOLO MALATESTA ET FRANCESCA DA RIMINI.
(Musée d'Angers.)

Phot. J. Evers.

LA CONCEPTION DE LA NATURE CHEZ LES PEINTRES MODERNES

L'HISTOIRE de la peinture au XIX^e et au XX^e siècle est celle de conflits successifs entre les écoles, les artistes, les critiques. Lorsqu'on examine le dossier du procès on s'aperçoit que les débats portèrent moins sur les questions de technique, de métier, d'enseignement que sur des problèmes esthétiques, et que l'objet du litige fut presque toujours la nature. Qu'est-ce que la nature? Quelle doit être l'attitude du peintre à son égard? Doit-il, soumis à ses propres perceptions, la reproduire simplement? A-t-il licence de la modifier, de la transformer, de la dépasser, voire de la nier. Certes, les artistes ne se posèrent jamais la question en des termes aussi rigoureux; ils ne sont pas tous des théoriciens, leur pensée n'est pas indemne de confusions. Cependant, on peut constater que des groupes se formèrent pour défendre des idées communes. Le plus souvent les artistes ne faisaient que reproduire ou qu'adapter à la peinture les théories formulées par des littérateurs.

Le classicisme avait tenu la nature pour le règne du désordre, du chaos, du péché. Dans le domaine moral, la Grâce pouvait aider l'homme à vaincre ses instincts; elle descendait sur la nature corrompue pour l'élever jusqu'à Dieu : dans le tableau de Poussin, saint Paul est ravi par trois anges qui représentent la grâce efficace, la grâce concomitante et la grâce triomphante. Dans le domaine artistique et intellectuel, la raison ordonnait toutes les images que la fortune offrait à nos perceptions, toutes les idées que nous trouvions innées en notre esprit. L'œuvre d'art est d'autant plus achevée qu'elle s'éloigne plus de la simple nature. L'Académie instaura une hiérarchie entre les genres et les artistes. Les auteurs de natures mortes, qui se contentent de reproduire des sujets inanimés, les auteurs de paysages qui copient naïvement les spectacles de la vie rurale, les auteurs de bambochades,

qui peignent les scènes vulgaires des cabarets, ne sauraient prétendre s'égaliser aux artistes qui composent leurs paysages historiques d'éléments choisis ou aux portraitistes qui scrutent derrière le visage l'âme du personnage; mais tous ces artistes eux-mêmes sont inférieurs au peintre d'histoire qui, en des palais magnifiques, devant des montagnes grandioses créées par son imagination, représente les grands drames de l'Olympe ou de l'humanité et prête à ses héros de nobles sentiments. Cette conception classique sera pendant deux siècles enseignée dans les académies. C'est en vain que les philosophes du XVIII^e siècle se convertirent au sensualisme et à l'empirisme, substituèrent aux idées innées nos sensations et nos perceptions, firent de la sensibilité la faculté première de l'homme, la théorie classique demeura la théorie officielle du grand art.

Cependant, une nouvelle conception de la nature avait triomphé et s'était répandue grâce aux ouvrages de Rousseau. La nature n'est plus le règne du péché, elle est Cybèle nourricière, elle est la bonne déesse. C'est la civilisation qui corrompt la nature. Si cette théorie explique l'invasion dans la peinture des bons pères, des bonnes mères, des bons fils, des bons paysans, des bons sauvages, des bons chiens, si elle modifie les sujets, si elle transforme l'aspect des jardins et des parcs, elle ne change pas aussitôt la conception que les peintres se firent de la nature extérieure. Il faut attendre le romantisme pour en constater les effets. La nature que vont représenter les romantiques, ce n'est plus la nature civilisée de l'époque classique, la nature soumise à l'ordre humain, c'est la nature en son chaos originel, traversée par toutes les forces aveugles qui se déchaînent et qui menacent l'homme. Les paysagistes ne peignent plus, comme Moreau l'aîné ou Desportes, les bords policés de la Seine ou les aimables paysages des environs de Paris, comme Boucher les décors d'opéra-comique que composent les moulins du Thérain; ils nous montrent la solitude des étangs landais, les rochers et les taillis encore sauvages de la forêt de Fontainebleau, les torrents impétueux de l'Auvergne ou des Alpes. Les hommes qu'ils se plurent à représenter ne sont plus des dieux ou des rois, des héros grecs ou romains, dont Corneille ou Voltaire, Lebrun, David ou Guérin nous montraient les passions toujours maîtrisées par la raison, ce sont des êtres animés par des sentiments impérieux, par d'irrésistibles instincts. L'homme n'est plus le « Zôon politikon », c'est l'individu animé de toute cette énergie qu'exaltait Stendhal; les poètes et les peintres réhabilitent le bandit, la prostituée, tous les hors-la-loi; chez Delacroix, le Giaour et le Pacha s'entretuent, tandis que se mordent leurs chevaux; les Turcs massacrent les Grecs; les foules brutales font irruption, elles assassinent l'évêque de Liège, et chez Decamps, les Cimbres se précipitent sur les Teutons. Les animaux ne sont plus les moutons enrubannés du XVIII^e siècle, les petits ânes pomponnés, les chiens qui regardent leur maître d'un œil humide, ce sont des chevaux rétifs, des mâtins que le valet de chasse tient en respect, ce sont des fauves, des lions, des tigres, qui, chez Delacroix ou chez Barye, font entendre leurs rugissements.



FIG. 1. — PUVIS DE CHAVANNES. *Phot. Braun.*
LE BOIS SACRÉ CHER AUX ARTS ET AUX MUSES. Détail. (Musée de Lyon.)

Cette nature plus imaginée qu'observée, semble exceptionnelle à la génération qui, après 1830, va se proclamer réaliste et qui subit l'influence saint-simonienne. Elle estima que la nature, c'est le monde qui nous entoure; la nature, ce sont les paysages prochains, ce sont les bourgeois, les ouvriers, les paysans, ce sont les bêtes de trait, les vaches nourricières, les chiens de berger. Courbet représente les combes et les cluses de son Jura natal, l'enterrement à Ornans, les réunions d'amis; Corot laisse aux hôtes qui l'ont hébergé, l'image du cours d'eau voisin, du Pont de Mantes, du lac de Genève.

Vers le milieu du siècle, les sciences naturelles, la zoologie, la médecine firent de grands progrès. Les peintres eux aussi prétendirent au titre de naturalistes et voulurent observer la nature avec les méthodes des savants. Lorsque certains réalistes peignaient des paysans, des ouvriers, ils n'étaient pas dénués d'une arrière-pensée politique ou sociale. Les naturalistes déclarèrent que l'artiste doit reproduire ce qu'il voit, sans préjugé, tout comme le savant analyse les formes et les organes d'un animal, les tissus d'un végétal. L'artiste peut tout représenter, les monstres aussi bien que les êtres normaux; le médecin n'étudie-t-il pas la maladie? Littérateurs et peintres se plurent à décrire les filles, les escarpes, les chanteuses de music-

hall, les jockeys, les blanchisseuses, les bouges, les quartiers pelés de la zone; ils ne se soucient guère des pays exotiques; il n'est pas besoin d'aller si loin pour trouver des modèles : « défaites vos malles et faites un sac de nuit, conseillent les Goncourt, la Seine et la Marne et le Morin sont là, les saules à la dérive, les jeux d'ombre sur l'herbe, le ciel en fête. »

« Imitez la nature », proclament une fois de plus les théoriciens. Mais la nature est un mot vague. Pour beaucoup de peintres, admirateurs de la galerie espagnole du Louvre, la nature est un assemblage de reliefs vigoureux; ils abhorrent les compositions décoratives, les couleurs pâles de l'école d'Ingres et des peintres lyonnais. Et voici que naît un naturalisme quasi académique.

La nature est une tout autre chose pour Taine, qui, nourri de Spinoza, voyait en elle « un être unique, indivisible, dont les êtres sont les membres », dont toute vie est un moment. Le naturalisme de Taine, dont sortira sa doctrine esthétique, tout comme celui que professe Sully-Prudhomme dans *Destins*, est un naturalisme philosophique qui dépasse singulièrement le naturalisme des peintres, malgré les relations qu'on a voulu établir entre ces naturalismes.

Le naturalisme lui-même conduisait ses adhérents à insister sur certains détails de la nature : Zola déclarait que l'art, c'est la nature vue à travers un tempérament, et Taine estimait que, pour devenir objets de l'art, les caractères dominants devaient être soulignés. Le naturaliste allait déformer la nature. Lorsque Rops et Toulouse-Lautrec se plaisent à dépeindre le type crapuleux des filles, les attitudes canailles des danseuses, ils préparent ce que Raffaëlli appellera le « caractérisme »,

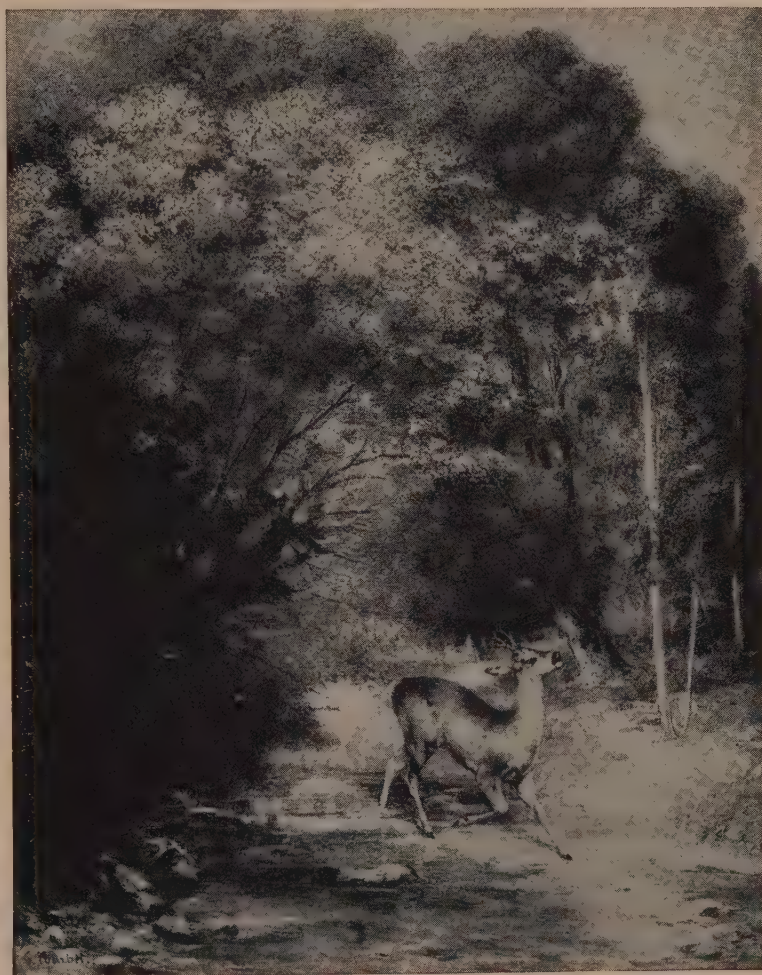


FIG. 2. — G. COURBET. — CHEVREUIL SOUS BOIS.
(Musée du Louvre.)

Phot. Bulloz.

ce qu'on nommera plus tard le « fauvisme ». La part de l'artiste n'est pas moins grande que celle de la nature; à vouloir dégager les traits essentiels du modèle, l'artiste finissait par révéler surtout ses propres sentiments.

Après 1880, les relations vont changer entre la nature et l'artiste : jusqu'à cette époque, les littérateurs et les peintres avaient considéré la nature comme la source de toute inspiration artistique : les classiques lui demandaient les éléments qu'ils ordonnaient suivant des canons, les romantiques ceux qui répondaient à leurs rêves ardents, les réalistes à leur souci de vérité ou à leurs doctrines sociales, les naturalistes collectionnaient les types humains, mais tous cherchaient dans la nature, si différente qu'elle leur apparût, la matière de leurs représentations. Ils recueillaient les images fournies par leurs perceptions, ils les montraient telles quelles ou les groupaient en un ordre voulu, mais ils restaient fidèles à la nature.

A la fin du XIX^e siècle et au XX^e, la nature est progressivement éliminée de l'art. Déjà chez les Parnassiens se manifestait quelque méfiance à l'égard de la nature. Pour Leconte de Lisle et ses amis, admirateurs de l'Extrême-Orient, la nature est le domaine de l'éphémère, de l'illusion; la nature, c'est Maïa. La Beauté ne saurait résider en elle, et ces auteurs, greffant un néo-classicisme sur le romantisme qui subsiste en eux, professent que la Beauté, forme pure, est une création de l'homme, qu'elle est plus plastique que pittoresque. La nature en fournit les éléments, mais c'est l'esprit qui impose son idéal. Puvis de Chavannes et Gustave Moreau furent, en bien des sens, des Parnassiens.

L'effritement de la nature commence vraiment avec les impressionnistes, qui, par un singulier paradoxe, croyaient la rendre en toute sa vérité. Le ton local, qui semblait aux peintres antérieurs être une qualité permanente, est pour ces disciples de Chevreul, respectueux de la science comme leurs aînés, les naturalistes, une simple abstraction. Ils sont à l'affût de tous les jeux de la lumière, ils épient les caresses du soleil sur toutes les surfaces, ils revêtent toutes les formes de ces reflets qui étaient pour Ingres indignes de la peinture d'histoire. La nature disparaît sous un manteau chatoyant; elle n'a plus de solidité; elle n'est plus qu'un assemblage de perceptions visuelles. Des générations d'artistes s'étaient efforcées, depuis cinq siècles, de conférer au monde extérieur le relief, la permanence, de l'ériger en un non-moi, qui possédait une existence indépendante. Elles avaient interprété les données de la vue par celles du tact. Les peintres avaient eu le même idéal que les sculpteurs, et voici que les impressionnistes se contentaient des images colorées flottant devant leurs yeux. Comme les reflets sont fugaces, comme les impressions sont éphémères, ces artistes, qui avaient conçu l'ambition de donner de la nature une image objective, devenaient les plus subjectifs des peintres.

Les procédés mêmes qu'ils employaient contribuaient à priver la nature de sa réalité habituelle; les savants parlaient des vibrations lumineuses : les impressionnistes s'imaginèrent qu'ils seraient plus fidèles à la nature s'ils en imitaient l'essence; ils rompirent tous les plans et juxtaposèrent leurs touches colorées,



FIG. 3. — DEGAS. — DANSEUSE.
(Collection de Miss G. R. Rogers.)

imprimèrent une ondulation à toutes les formes, comme s'il pouvait y avoir identité entre les vibrations découvertes par les savants, et les moyens physiques de la peinture, entre les couleurs décomposées du prisme et les pâtes grossières fabriquées par la main de l'homme, comme si cette métaphore qu'était l'impressionnisme pouvait rendre la danse des atomes, le tourbillon des molécules ! Le flamboiement de Van Gogh est le bouquet du feu d'artifice impressionniste, et c'est pourquoi les symbolistes, qui le tenaient pour un des leurs, purent de bonne foi défendre aussi Monet et Sisley et Pissarro, qui leur semblaient, non sans raison, des poètes de la peinture.

On a souvent écrit que Cézanne avait réagi contre l'impressionnisme, et qu'il avait à la nature restitué sa solidité. Cette affirmation est vraie en un certain sens, mais cette solidité, il n'a pas prétendu la recréer au moyen des procédés anciens ; il n'a pas épaissi les ombres, il n'a pas recouru à tous les artifices de la perspec-

tive. Il a donné aux formes leur densité en portant les couleurs à leur point de saturation. Pas plus que les impressionnistes il n'a voulu rendre autre chose que sa « petite sensation ».

La nature subit un nouvel assaut, celui des symbolistes. Pour les mystiques, pour les illuministes, pour beaucoup de romantiques, surtout allemands, la nature n'était qu'un signe, un symbole. De même que, dans la caverne de Platon, les formes ne sont que le reflet des idées, pour les symbolistes les images de la nature sont des allusions à des réalités plus hautes. La théorie des correspondances fut répandue par Baudelaire : il existe des équivalences entre les qualités de la nature, — des sons évoquent des couleurs, des couleurs appellent des formes —, entre la nature et les idées, — le visible révèle l'invisible. Certains spectacles de la nature sont déjà des sentiments, les paysages sont des états d'âme. Dès lors plusieurs attitudes sont possibles : ou bien les peintres vont établir des relations entre les qualités de la nature, — et comme la musique est chère à tous ces artistes, Whistler prétend composer des symphonies colorées, — ou bien les littérateurs au moyen de mots, les peintres au moyen de formes suggéreront les rêves qui les hantent. Rimbaud écrit les *Illuminations*, et Redon peint des genèses de mondes.

Baudelaire reprochait à la nature de manquer d'imagination, de montrer des prés et des arbres toujours verts et jamais rouges. Son désir d'évasion sera celui des peintres et des poètes, qui cinglèrent vers des pays de rêves, composés encore de souvenirs, mais de souvenirs choisis, embellis, exaltés. La nature devient un prétexte pour l'artiste, elle est pour les symbolistes un moyen pour signifier leurs émotions. Les tableaux qu'ils nous présentent, nous devons les interpréter : lorsque Gauguin peint le Christ jaune, il veut évoquer l'idée que se font du Sauveur les pêcheurs bretons ; lorsqu'il affronte sur une grève Jacob et l'Ange, il donne une forme aux visions que fait passer devant les âmes frustes de paysannes les sermons du curé villageois. La nature n'est plus le lieu de notre vie matérielle ; elle



FIG. 4. — TOULOUSE-LAUTREC.
JANE AVRIL, DANSANT. (A. M. Wildenstein.)



FIG. 5. — VAN GOGH. — LES CYPRÈS. (Londres, Tate Gallery, Courtauld fund.)

est le centre où convergent tous les mystères, le royaume dont Maeterlinck entr'ouvre les portes d'or.

Le divorce de l'art et de la nature est désormais accompli. L'artiste entre son regard et la nature tisse un voile sur lequel il brode toutes les arabesques de sa fantaisie. Les perceptions sont offusquées par les images qu'il se plaît à créer. Le culte du moi est célébré par les Fauves, Matisse déforme les lignes, exagère les mouvements, enflamme les couleurs. Le tableau devient un décor où la figure n'a plus l'éminente dignité des héros classiques, conscients de leur grandeur humaine, le caractère des personnages naturalistes, fiers de leurs vices impudiques ; elle devient un élément de l'ensemble au même titre que l'étoffe ou le meuble, un accessoire. Dufy la réduit souvent à un simple hiéroglyphe.

Les Fauves ont admiré l'art nègre, l'art des enfants, l'art naïf du douanier Rousseau, parce que ces arts primitifs ne reproduisent pas la réalité perçue, mais transposent la réalité conçue. Le primitif ne dessine pas, ne peint pas ce qu'il voit,

mais ce qu'il sait ou croit exister. Pour un artiste, un arbre est une masse colorée d'une certaine manière; pour le primitif, c'est un squelette de branches, tel qu'il apparaît en hiver, et sur lequel poussent des feuilles au printemps. Il représente donc l'armature de l'arbre et attache des rameaux. En un livre fort intéressant, M. Luquet a étudié tous les procédés qu'emploient les enfants et les primitifs. L'idéogramme, l'hiéroglyphe est l'aboutissement de ce travail intellectuel. La nature devient une collection de schémas.

Les expressionnistes et les cubistes profitèrent de ces expériences. Pour les premiers, il ne s'agit plus de représenter la réalité extérieure, l'image qu'elle *imprime* en notre esprit, mais d'*exprimer* les réactions qu'elle provoque en notre sensibilité. Si je suis frappé par le chapeau singulier de cet homme et par la longueur de ses jambes, je poserai directement ce chapeau sur ces jambes. A quoi bon montrer son visage, son corps et ses bras, puisqu'ils n'ont pas retenu mon attention?

Les cubistes ont hésité entre plusieurs conceptions de la nature. Pour les uns, la nature est composée de solides géométriques : ils épannellent les formes, assemblent des sphères, des cônes et des cubes. Pour les autres, un tel procédé est encore trop voisin de la nature : comme les architectes, ils décrivent un objet au moyen de son plan, de sa coupe et de son élévation, ils dessinent d'un côté le profil d'une tasse, de l'autre son aspect intérieur, et inscrivent sur le tout un cercle qui est sa projection. La nature n'est plus représentée, elle n'est plus évoquée, elle est signifiée. D'autres cubistes poussent encore plus loin l'abstraction, ils empruntent une forme ici, une autre forme là, puis de tous ces éléments ils composent des objets nouveaux. Certains cubistes, épris de combinaisons mathématiques, tracent des schémas fondés sur des rapports simples, sur la section d'or, et, néopythagoriciens, imaginent une nature entièrement géométrique, que, par condescendance pour notre sensibilité, ils daignent encore revêtir de couleurs. Le tableau n'est plus une fenêtre ouverte sur la nature, il est une abstraction, un objet en soi. Le peintre n'est plus un œil qui voit, c'est un demiurge qui des fragments de la vieille nature crée un monde nouveau.

Ce monde pour les futuristes a le tort d'être statique; pour eux le monde réel est dynamisme. Ils veulent rendre le mouvement, mais ils se heurtent à une contradiction qu'ils n'ont jamais aperçue. Le mouvement est un déplacement dans l'espace, ils le représentent en indiquant les positions successives du mobile, ils dotent un chien ou un cheval de pattes multiples. En fait, ils arrêtent le mouvement, car, à la façon des Eléates, ils conçoivent un espace discontinu. D'autre part, ils observent que l'œil étage sur un seul plan les objets que notre expérience tactile et motrice nous révèle situés sur des plans différents : dans un omnibus les voyageurs ne sont pas isolés de la rue, cette enseigne, ce bec de gaz, semblent collés sur la vitre; ils touchent le spectateur; il n'y a pas de solution entre les images; l'espace est continu.

Les surréalistes pensèrent, après Hartmann et Freud, que la nature n'est pas

limitée au champ de nos perceptions. Sous la surface de notre conscience se creuse toute la profondeur de notre inconscient et s'enlace toute la flore, parfois vénéneuse, de nos rêves. La réalité, c'est toute la vie qui s'agite dans les abîmes, voire dans les bas-fonds de notre être. Pour la découvrir, il faut se laisser entraîner passivement par le poids de l'automatisme. C'est du moins ce qu'enseignent les surréalistes dont les œuvres ont été souvent voulues et appliquées; le surréaliste le plus authentique est peut-être leur précurseur Odilon Redon.

Quelles que soient les différences qui existent entre ces groupes, impressionnistes, fauves, expressionnistes, cubistes, surréalistes, tous se distinguent par une commune ambition : substituer à la nature, c'est-à-dire à l'ensemble de nos perceptions, un monde moins banal; les uns croient que ce monde sera plus proche de la réalité; les impressionnistes veulent rendre les vibrations qui font vivre les couleurs, Cézanne la masse qui constitue la matière, certains cubistes les volumes en quoi se résument les objets. Les autres cherchent en eux-



FIG. 6. — GAUGUIN. — PAYSAGE DE BRETAGNE.
(Ancienne collection Fayet.)

mêmes cette réalité; ils déniaient à la nature le droit de s'imposer à eux avec cette autorité que lui ont reconnue les siècles; ils jugent que notre Moi est bien plus intéressant que le Non-Moi : les Fauves se plaisent aux réactions de leur spontanéité; certains cubistes demandent à leur intelligence les lois qui régissent les formes; les surréalistes veulent ramener à la lumière tous les trésors inconnus qui se dissimulent dans l'ombre de notre inconscient; mais que tous ces peintres découvrent la réalité hors d'eux-mêmes ou en eux-mêmes, ils n'en répudient pas moins avec unanimité les images que nous apportent nos habituelles perceptions et que nous étions convenus d'appeler la nature.

Cette rébellion contre la nature, qui est contemporaine de révoltes intellectuelles et politiques, de doctrines scientifiques comme les théories de la relativité ou des quanta, tendrait-elle à s'apaiser? Si nous négligeons les artistes qui se contentent d'imiter leurs aînés, nous distinguons parmi les peintres actuels deux tendances : les uns reviennent sinon au naturalisme, du moins à la nature; ils n'hésitent pas à emprunter des sujets à la vie quotidienne; ils ne déforment plus systématiquement les formes; ils aiment la belle matière. Les autres, qui souvent ont été

rompus aux disciplines cubistes, plus soucieux de composition, plus épris de tradition classique, plus intellectuels, ce qui ne veut pas dire moins artistes, soumettent la nature à leurs ordonnances, l'interprètent, la transposent, mais partent toujours de ses données, en respectent les lois, les aspects éternels, la vraisemblance.

A l'égard de la nature, les artistes ont toujours adopté deux attitudes : les uns une attitude de soumission, les autres une attitude de révolte. Les premiers, d'ailleurs, ne se ressemblent pas tous; la nature est un mot dont le sens est très large; nous y pouvons découvrir de nombreuses qualités : la ligne, la forme, le volume, la couleur, la valeur, le clair-obscur, etc.; chaque école, chaque artiste insiste plus ou moins sur l'une ou l'autre de ces qualités : la nature schématisée des peintres égyptiens n'est pas la nature idéalisée des byzantins, qui n'est pas la nature de plus en plus volumineuse de la Renaissance



FIG. 7. — SALVADOR DALÍ. — PEINTURE.

italienne. Il peut y avoir bien des degrés entre l'imitation scrupuleuse de la nature, le réalisme intégral, et la révolte déchaînée, l'idéalisme transcendant. Courbet, ce réaliste, et Puvis de Chavannes, cet idéaliste, s'accordaient à respecter la nature; parmi les cubistes et les surréalistes, s'il en est qui s'efforcent de dépasser la nature, il en est d'autres qui se contentent de la camoufler.

L'artiste, en fait, travaille toujours avec des images : ces images peuvent lui être fournies par ses perceptions immédiates, leur ensemble constitue ce qu'on est convenu d'appeler la nature; ces images peuvent être remémorées. L'artiste peut reproduire exactement les images que lui transmet la vue; il peut opérer un choix entre elles; il peut y joindre des images passées; il peut n'opérer que sur les souvenirs. De ces images perçues ou remémorées, il peut abstraire certaines qualités, la ligne, la couleur, le volume, etc., et procéder à toute une série de combinaisons. Mais dans tous les cas, que les images soient immédiates ou remémorées, totales ou résumées, que l'esprit de l'artiste les ait plus ou moins élaborées, elles ont toujours été fournies par ses perceptions.

L'activité humaine est un perpétuel combat entre notre personnalité et tout ce qui nous entoure, la Nature, et la lutte peut être mortelle. L'art, lui, n'est qu'un tournoi; les philosophes hégéliens diraient qu'il est une conciliation du Moi et du Non-Moi. La nature, c'est encore l'artiste, puisqu'elle est l'ensemble de ses sensations, et l'artiste, c'est encore la nature, puisqu'il appartient à ce monde, objet de ses représentations. La rivalité de l'artiste et de la Nature ressemble aux affrontements de l'amour : le vaincu est souvent le véritable vainqueur.

Louis HAUTECŒUR.



FIG. 8. — PICASSO. — TUBE DE PEINTURE.
(Ancienne collection Quinon.)

ESSAI SUR LE PERFECTIONNEMENT DU CRITÉRIUM

(FRAGMENT)

L'USAGE veut que dans les grands travaux comme ceux-ci on commence par donner une définition de l'objet poursuivi; j'aime mieux laisser se former ma définition au cours d'un examen historique. Cet examen je le prendrai à partir de Taine, pour élargir ensuite le champ de mes investigations. Taine est indiqué parce que, dans la *Philosophie de l'Art*, il se préoccupe avant tout de la question du critérium. Qu'on se rappelle sa fameuse théorie : la race, l'habitation, l'époque concourent à former l'artiste regardé comme une sorte de produit du sol. Le bon philosophe restait ainsi dans la ligne traditionnelle. On trouve déjà, en effet, cette suggestion dans Goethe : « Laisse la nature entrer par mille sources, remplis ton âme de ses spectacles et ton œuvre jaillira de toi presque fatalement. » Goethe, plus général, certes, admet déjà que l'homme est un vase qui s'emplit et se vide. Il exprime sa race, son temps, son habitat, ajoute Taine qui s'étend longuement là-dessus. Je crois bien qu'il a fait partager sa conviction à toute une époque de la peinture. Ce critérium, car c'en est un, conclut, pour l'artiste comme pour le spectateur, à l'abandon aux forces extérieures. Il y a bien la part faite à la race qui, étant héréditaire, entraîne forcément l'idée d'un monde formé avant la naissance, mais Taine ne s'y attarde pas. La race, c'est la fougue ou la pondération, la grâce ou la force, l'amour ou la passion, enfin des qualités, des facultés : ce n'est pas le contenu artistique. Ce contenu, l'artiste le trouvera dans la vie de tous les jours qui n'est pas la même en Italie ou en Hollande, en Angleterre ou en Espagne. L'œuvre exprime donc avant tout le milieu. Le critérium, positif pour la formation de l'artiste, entraîne la recherche des sensations, des idées que ce milieu fait naître. Si l'artiste veut grandir, il suivra la for-

mule de Goethe; se perdre dans sa race, se rouler dans les paysages, fréquenter les foules, les familles, les hommes, les femmes et les enfants de son pays. Il en résultera une ivresse sacrée dont de magnifiques tableaux seront l'expression tranquille et sûre. Le critique, de son côté, ne s'attardera pas aux bagatelles : il fera profession d'aimer une peinture truculente, le plein-air, les gens de la rue, de la campagne, les scènes rustiques et populaires, la vie enfin dans sa plus large, sinon dans sa plus noble expression. Le tout autant que possible rendu en pleine lumière.

Demandez à Taine ce qu'il entend par l'œuvre d'art, il s'y refusera : « Il faut chercher, dit-il, ce qu'est une œuvre d'art en général, comme on cherche ce qu'est une plante, un animal. » Nous assistons ainsi à l'arrivée de la science dans le cycle ! L'artiste usera des procédés d'analyse du savant ; et comme ces procédés supposent une initiation préalable, l'artiste, pour tout ce qui touche à son art, n'hésitera pas à devenir un savant. Le critique le suivra dans cette voie... L'œuvre d'art apparaîtra finalement comme une chose objective dont toutes les données sont extérieures et pour la réalisation de laquelle on n'hésitera pas à se servir des méthodes, tout extérieures aussi, de la science. Je ne veux pas étudier par le détail l'influence de ce critérium sur l'art de l'époque où Taine le déduit autant qu'il le proclame, mais je constate que nous entrons avec lui dans l'école du plein-air, dans les scènes de la vie rurale, dans les scènes de la vie populaire, dans la reproduction des types contemporains avec leurs vêtements, leurs fêtes, leurs habitudes : nous avons devant nous l'école impressionniste. Les procédés scientifiques s'y retrouvent par la méthode des complémentaires de Chevreul qui fait merveille, par la décomposition des couleurs, par leur recombinaison dans l'œil du spectateur. Savamment introduites, discrètement par les uns, étalées, développées par les autres, les techniques se précisent : vous assistez à l'éclosion d'une époque éclairée d'esprit et de soleil : Manet, Monet, Pissarro, Caillebotte, Sisley, Degas...

Il est dans la normale que ce critérium change, et change de fond en comble, au moment même où il va triompher. Il avait fallu vaincre pour l'établir une école très importante, l'école romantique dont Baudelaire fut sans doute le meilleur appoint, et qui préconisait comme critérium l'émotion ; critérium à la vie longue, car déjà Diderot y a vu le grand moteur de l'art. Cependant, l'école romantique avait un autre programme : la « composition ». Delacroix s'écriera devant un tableau de Courbet : « Réaliste maudit, voudrais-tu par hasard me produire une illusion telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'Art. »

Exclamation qu'on ne trouverait pas dans Diderot, injuste d'ailleurs, s'adressant aux *impressionnistes* qui eurent, eux aussi, le plus grand souci de la composition ; mais ce n'était pas la composition de Delacroix. Celle-ci englobait à la fois le sujet et la technique. Le sujet fournissait l'émotion, et tant mieux si elle surgissait aussi de la technique. Théorie qui allait du dedans au dehors... L'âme domi-

nait. Le critérium de Taine ne trouvait pas là son application, et la réussite de l'école impressionniste vient d'un principe entièrement opposé... Ne parlons pas, pour le moment, du succès final, poursuivons plutôt notre analyse pour voir comment le triomphe fut disputé par un critérium nouveau. Dès 1884, Hennequin, quoique disciple de Taine, ouvre la brèche en déclarant que jamais l'œuvre des auteurs n'est conforme à leur vie. Il remplace ainsi, peut-être sans le savoir, la grande théorie de la race, du moment, de l'époque, par une théorie diamétralement opposée : la réaction de l'artiste. Ce n'était plus l'extérieur qui jouait le rôle dominant, c'était l'intérieur. Par là, nous revenions à Delacroix. Nous avons dit, en effet, que le critérium de Taine, par un cercle quelque peu vicieux, était tiré des œuvres d'art elles-mêmes : Emile Hennequin, au contraire, en parle comme d'une chose tirée de l'homme, tirée de l'âme... Ce critérium naissant consistera dans une réaction de l'artiste contre son milieu. Déjà, l'école de la composition avait supprimé les heureux hasards, l'*abandon* à la nature; mais elle n'avait pas envisagé la *lutte contre* la nature. Le symbole dans lequel les nouveaux venus vont entrer en ligne est précisément cette lutte... Écoutons Baudelaire faisant un parallèle entre Hugo et Delacroix : « Rien n'est plus impertinent ni plus bête que de parler à un grand artiste, érudit et penseur comme Delacroix, des obligations qu'il peut devoir au dieu hasard. Cela fait tout simplement hausser les épaules de pitié. Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d'un faux principe. Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé, où tout a sa raison d'être si le tableau est bon; où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important. »

Nous retrouvons dans cette apologie la méthode de Poë qui prétendait qu'une belle œuvre littéraire doit être un problème résolu. C'est la conclusion de Diderot dans son paradoxe sur le comédien. Les impressionnistes ne pouvaient partager une pareille opinion. Ils attrapaient la nature dans un piège qui est l'homme; le hasard y entraînait avec le reste. Ne pas tromper le public, mais ne rien rater non plus. Il n'y a pas dans l'art, pas plus d'ailleurs que dans la nature, une telle sévérité que le hasard ne doive être accueilli quand il se présente bien...

Lorsque les artistes annoncés par Emile Hennequin¹ feront leur apparition, la composition, c'est-à-dire le travail intérieur, reprendra sa force, mais avec une variante des plus importantes qui, à son tour, admettra une part de hasard; la réaction de l'homme contre son milieu. S'il est vrai que plantes et animaux puisent

1. La tendance existait bien entendu avant Hennequin; sans cela, il ne s'en serait peut-être pas avisé. Pissarro signale Cézanne dès 1873.

dans la nature les éléments de leur personnalité, si un bœuf, un cheval flamands répondent à leurs gras pâturages, il n'est pas moins vrai que la beauté d'un cheval de course est une réaction contre le désert et le soleil; pas moins vrai que l'edelweiss et l'atragène des Alpes, qui pourraient vaincre le sort en descendant de la montagne et en cherchant des terrains plus honnêtes, s'acharnent à leurs *réactions* contre la mauvaise terre et le mauvais climat, et nous présentent des formes d'autant plus intéressantes qu'elles sont plus arbitrairement acquises. D'ailleurs, on peut aller loin dans cette voie : car même le cheval et le bœuf flamands doivent plus, pour la formation de leur type, à la *réaction* qu'à l'assimilation : ils doivent leurs muscles à la terre trop lourde plus qu'à l'excès de fourrage. L'école réactionnelle avait donc où s'appuyer, et pouvait sans trop s'aventurer regarder l'œuvre d'art comme une réaction contre tout ce qui dans la nature et la société oblige l'homme à lutter pour vivre. La bonne nature, soit, mais aussi la fatigue, la faim, la soif, la bise, l'ardent soleil, les mauvais coups du Sort!...

Voyez d'où nous sommes partis et où nous sommes arrivés. Taine juge au nom du climat, de la race, des habitudes, soi-disant intégrés tels quels, et rendus à la façon d'un lait ou d'un miel; l'œuvre d'art apparaît comme une chose extérieure fabriquée avec des matériaux pris à l'extérieur et sur des plans non pas connus mais copiés.

Toutes les données sont donc extérieures, et Taine s'efforce de fournir des préceptes qui ressemblent à des recettes. De là son idée du « caractère essentiel » : « une qualité », dit-il, « dont toutes les autres, ou du moins beaucoup d'autres, dérivent suivant des liaisons fixes ». Nous sommes en plein dans le critérium, mais dans un critérium tiré des œuvres elles-mêmes. Hennequin, plus près de la période scientifique contemporaine qui joint l'intuition à l'analyse, n'accepte pas les propositions du précurseur... Là où Taine voit sortir l'œuvre de la formation de l'artiste, lui, Hennequin, la voit sortir du contraste d'un artiste avec son ambiance. Désaccord, nous l'avons dit, qui marque surtout la résolution chez Hennequin de ne pas étudier l'œuvre d'art comme un produit naturel, mais plutôt comme une réaction de l'individu. Sa définition oblige à des recherches sur les mécanismes secrets de l'âme, annonce la psychanalyse. Taine allait du dehors au dedans; Hennequin va du dedans au dehors. Nous ferons seulement observer que les mécanismes secrets dont il est ici question ne sont pas particuliers à l'âme humaine, beaucoup de plantes et d'animaux s'étant développés en vertu de réactions instinctives qui ressemblent trait pour trait aux réactions qu'Hennequin prétend découvrir chez l'artiste.

Voilà donc deux étapes dans la voie où nous sommes engagés : l'étape de Taine, l'étape d'Émile Hennequin. Et s'il fallait montrer l'importance d'un critérium sur la production des œuvres d'art, ne verrait-on pas sortir de la théorie de

Taine toute l'école du plein air, Monet, Manet, Sisley, Pissarro, Renoir... Ne faudrait-il pas voir sortir de la théorie d'Emile Hennequin, soutenu par la plupart des grands esprits de son époque, l'Ecole réactionnelle de Cézanne, de Vallotton, de Forain, de Bonnard, de Vuillard, de Picasso, des cubistes et du plus grand nombre des peintres contemporains... Du même coup, les critiques d'art ont, eux aussi, étudié les œuvres à la manière de Taine ou à la manière d'Hennequin, suivant leurs affinités électives... Geffroy, par exemple, s'est cru quitte vis-à-vis des artistes en décrivant soigneusement leurs toiles. C'est un procédé tainien. C'est aussi un procédé littéraire. La valeur d'un écrivain se superpose à celle d'un peintre. Bien décrit, bien peint ! S'il surgit des complications, le style couvrira la carence de l'auteur. Celui-ci ne se targue pas d'être un savant ou un philosophe : il veut être lui-même un artiste, et il interprète un tableau comme l'artiste a interprété un objet ou un paysage... Erreur, en somme, dans laquelle Taine n'est pas tombé. Le critérium de Taine est, lui, bien scientifique : un tableau appartient à une époque, à un milieu, à une race. Au besoin, le critique tainien saura vous y ramener. Tant pis pour vous si l'admiration un peu courte du critique se perd dans des variations et des développements que son maître n'aurait pas admis, et si le verbalisme tant honni apparaît quand même à la place de la science ou de la raison...

Les critiques sortis de l'école d'Hennequin se font remarquer par des formes plus abstraites, des postulats plus audacieux. Il y a du dédain dans leur manière de concevoir l'art, du dédain pour ceux qui n'admirent pas ce qu'ils admirent. Mais leurs formules sont bientôt à court comme les phrases des descripteurs. Hennequin n'a pas pénétré aussi profond que la science esthétique de Charles-Henry ; il a seulement étudié avec soin les œuvres, énumérant, comparant, s'efforçant de signaler les nouveautés et les originalités et laissant le reste du travail aux spectateurs. Ses disciples se feront hermétiques : dépourvus de la formation nécessaire, ils se perdront dans un galimatias qui ira rejoindre la phraséologie des disciples de Taine.

Je ne donne pas cette analyse succincte comme un tableau exact, plutôt comme un schéma susceptible de faire voir deux points essentiels : d'abord, l'importance du critérium en général, l'heureuse influence qu'il a eue sur les artistes et les critiques ; ensuite l'insuffisance actuelle du critérium qui empêche l'éclosion d'un art plus vaste. Le vérité que je voudrais faire sortir de mon essai est que le temps a amassé des matériaux dont la critique, dont les artistes n'ont pu s'emparer : un enfant veut naître, mais il faut pour le mettre au monde des forceps que j'appelle le critérium.

Le critérium réactionnel était venu, il faut le dire, à son heure, l'heure de la peinture automatique, de la photographie. Des gens avaient déjà écrit — voir les articles de Joseph Caraguel — que la photographie valait mieux que la peinture.

Si l'on s'en tenait au critérium tainien, « rendre la nature », la chose pouvait se soutenir... L'art de dessiner en blanc et noir, si lentement, si laborieusement acquis, les lois des ombres, les rapports, les valeurs, même le modelé, tout cela, une machine, après une pose de quelques secondes, le reproduisait avec une minutie désespérante! Si la peinture n'était que la reproduction la plus exacte possible de la nature, l'importance du peintre se trouvait donc ravalée. Un peu de temps encore, l'appareil fournirait aussi la couleur. Que resterait-il debout d'une école pour laquelle la perfection consistait à rendre la nature le plus exactement possible? Delacroix, lui, pouvait subsister, puisqu'il ne voulait voir dans la nature qu'un motif à broder; le peintre prenant et laissant, composant et organisant sa peinture en vue d'un dessein préconçu. L'école réactionnelle résisterait, elle aussi, et mieux encore, car, tout en gardant à la nature le rôle de premier plan, elle prétendait n'étudier que les modifications de l'âme, les réactions de l'âme, les luttes de l'âme pour maintenir son intégrité et sa suprématie...

Nous ne sommes pas bien loin du critérium que je désire proposer dans cet essai : *L'âme réagira; mais une âme n'est plus pour nous une entité métaphysique; si elle réagit devant l'univers, c'est qu'elle est un univers intérieur opposé à un univers extérieur. Et alors l'étude des lois de cet univers intérieur, des structures de cet univers, nous donnera la clé d'un nouveau critérium.*

Ajoutons tout de suite que la prétention au critérium artistique est une des plus répandues dans le monde. « J'aime tout ce qui est beau », déclare avec impertinence le premier bêtire venu, et il se délecte dans une collection de laideurs : rappelons les invectives d'un Albert Wolf contre tant d'artistes qui devaient être plus tard la gloire de leur temps. — Sans doute faut-il pardonner quelque chose au critique, son mauvais goût naturel étant fortement aidé par l'ignorance du public lequel cherche d'abord dans les articles d'un journal la confirmation de ses préjugés, de ses partis-pris, de ses erreurs et finit, victime de sa veulerie, par suivre en bêlant l'homme auquel il a conféré le droit de juger et de conclure. Il nous suffit de constater que, pour empoisonner la vie des artistes de toute une époque, il n'a fallu que quelques critiques prêts à endosser les sottises des lecteurs. L'ineptie encouragée par l'appât du gain emplît le reste du tableau.

Là ne s'arrêtent pas, d'ailleurs, les ravages causés par la déficience du critérium. En 1886, à l'apparition de l'œuvre de Zola, Hennequin lui-même, conscience éclairée, honnête homme s'il en fût, proféra cette étonnante affirmation que la « formule du plein air est la dernière qu'il faille défendre, puisqu'à l'heure actuelle (1886), elle n'a pas encore donné un seul chef-d'œuvre ». Lui aussi, l'austère critique, le profond philosophe, un homme qui se trouvait à la tête du mouvement des idées de son temps, acceptait l'influence d'un critérium retardataire pour minimiser la plus importante manifestation artistique de son temps.

On me dira, et je suis disposé à le croire, que cette lutte des critères a toujours existé dans l'appréciation des œuvres, et qu'ainsi on perdrait son temps

à vouloir en établir un nouveau qui ne pourra pas s'imposer davantage. Mais il en est de cette lutte comme de tout ce qui prend place dans l'histoire de l'homme; elle nous fait approcher de la perfection. Les premières disputes qui se produisirent devant les tableaux furent de simples observations accompagnées d'injures. Même aujourd'hui, il se trouve encore des gens pour nier la légitimité d'une critique analytique. Deux ou trois courtes phrases devraient, aux yeux de ces gens-là, suffire à exprimer ce que nous ressentons à la vue d'une œuvre d'art : « ceci est beau », « ceci est laid », « ceci me plaît », « ceci me déplaît »... Toute observation, toute explication devient inutile et même dangereuse. Malheureusement, cette méthode élémentaire ne mène à rien de mieux que les méthodes plus compliquées; car si l'intrigue des faux artistes peut tirer parti des longs articles de nos critiques, elle peut aussi tirer parti des courtes phrases de nos intransigeants. Un sot ne se compromet guère en déclarant qu'un tableau est merveilleux et qu'il ne s'en dédiera pas, qu'il n'écouterà aucune raison pour ou contre. Obligé, au contraire, de donner quelques preuves d'un choix motivé, il sera embarrassé, et finalement, après réflexions — s'il lui reste un vestige d'honnêteté — il reviendra sur son jugement. D'ailleurs, pour stupide qu'on le suppose, il est à peu près impossible à un homme habitué à regarder des tableaux de ne pas faire, au moins intérieurement, les discriminations, les rapprochements que la vue de ces tableaux suscite, de ne pas former des idées qui constituent un critérium... Il y a là une fatalité. Peu importe que ce critérium soit d'abord absurde, étriqué, misérable, il finit toujours par aboutir à une théorie, et cette théorie, si faible et chancelante qu'elle soit, est une aide pour la formation du goût...

Ayant ainsi donné la première idée de l'importance du critérium, je consacrerai un autre chapitre à des développements artistiques justifiant la recherche d'une formule propre à notre temps et assez large pour embrasser un avenir étendu.

Mais avant d'en venir là, il faut que je fasse bien le départ entre ce que j'appelle le critérium réactionnel et ce que les auteurs esthéticiens comme Hegel ont appelé l'Idéal. L'idéal est supposé venir uniquement de l'âme, et c'est avec l'âme, avec la pensée qu'on le cherche. Une pensée religieuse guide l'homme vers la perfection, supposant que l'homme en a reçu, une fois pour toutes, la révélation à sa naissance et qu'il s'efforce seulement, à l'aide de l'art, de mettre cette révélation au jour. L'impressionnisme, parti avec Taine d'un point de vue diamétralement opposé, trouve cette perfection dans la nature, souveraine maîtresse, qui ne peut pas se tromper. L'homme n'est qu'un élève. Ce qu'il apporte à sa naissance paraît une quantité négligeable si on le compare avec les trésors que la nature renferme, et dont l'artiste pourra s'emparer. Le critérium réactionnel accepte, lui aussi, que la nature soit la grande éducatrice; mais l'homme doit la dominer par la loi du contraste, seule capable de donner à l'art son caractère propre qui est de détacher

la beauté de l'univers, de la reproduire dans des œuvres. Certes, cette réaction suppose que l'homme reçoit des lumières à sa naissance et que, même, toute son originalité vient de ces lumières, seulement, la notion d'idéal n'est plus jamais, chez le réacteur, indépendante de la nature. La nature, en résumé, fournit l'idéal : l'artiste s'en empare... Si cet idéal doit reprendre un jour une place importante dans notre nouveau critérium, ce ne sera qu'à la faveur de conceptions nouvelles, disons le mot, de théories scientifiques nouvelles. Rappelons que le nombre des esprits de notre temps attachés à l'idole d'Hegel est encore très considérable. Pour beaucoup, l'homme n'a jamais perfectionné son idéal. Ce point de vue s'attache surtout à l'art où il est plus difficile de le controverser. Nous serons toutefois appelés à cette controverse un peu plus tard ; pour le moment, nous nous en tiendrons à signaler que l'école réactionnaliste aussi bien que l'école impressionniste sont toutes deux des écoles naturalistes foncièrement opposées à l'idéalisme. Si celui-ci devait revivre il ne pourrait le faire qu'en s'incarnant dans la matière, selon le vieil aphorisme : *mens agitat molem*¹.

J.-H. ROSNY JEUNE

1. L' « Essai sur le perfectionnement du critérium », dont cet article forme le préambule, doit paraître chez l'éditeur Gustave Lipschutz.

A PROPOS DE QUELQUES PEINTRES NEERLANDAIS DU XVI^e SIÈCLE

LE second quart du XVI^e siècle est une époque d'importance dans l'histoire de la peinture néerlandaise. La raideur assez gauche de l'attitude, la gravité de l'expression des portraits individuels, qui étaient encore de règle au XV^e siècle, ont presque disparu avec la profondeur du sentiment religieux, et à leur place, une mobilité plus légère, une mondanité plus superficielle ont pris le dessus, dans le goût de la Renaissance italienne, à quoi se rattache aussi une plus grande liberté dans la composition. On voit alors s'élaborer les divers genres de la peinture, les objets profanes prennent place dans les tableaux de mœurs, les paysages voisinent avec les allégories, les mythologies et les sujets religieux. C'est à cette époque qu'appartiennent la plupart

des artistes dont traite le Dr. Max Friedlaender¹ dans le dernier volume de son ouvrage monumental : le mystérieux Maître des demi-figures de femmes, dont maints critiques se sont efforcés en vain de nous livrer le nom, l'aimable et décoratif Jean Bellegambe, Dirk Vellert, plus significatif comme graveur sur cuivre et verrier que comme peintre de tableaux, dont j'ai pu déterminer le nom il y a trente-cinq ans, Peter Coeck van Aelst, si influent et si divers, Marinus van Reymerswaele, si particulier, Jan Sanders van Hemessen, non moins remarquable par son style bizarrement crespelé, dans l'œuvre de qui est encore intégrée celle du soi-disant monogrammiste de Brunswick, Jan van Scorel, formé en Italie, enfin son compatriote Jan Cornelisz Vermeyen, qui n'a été reconnu que dans ces derniers temps comme l'un des peintres de portraits les plus importants de cette époque. A ceux-ci il faut encore ajouter deux artistes qui remontent jusqu'au XV^e siècle et qui en gardent encore quelque raideur : le maître dit de la Légende de sainte Madeleine, et le maître de Scorel, Jacob Cornelisz van Amsterdam. Les caractéristiques de ces artistes, qui tous montrent entre eux de grandes différences dans la diversité croissante et la multiplicité des tâches auxquelles ils s'adonnent, sont exposées, avec l'admirable clarté qui est le don de l'éminent connaisseur qu'est M. Friedlaender, et les index qui sont joints à son texte apportent, avec l'aide parfois d'illustrations, bien du nouveau ou du peu connu. Les listes de tableaux de certains artistes, comme Vellert, Coeck et Vermeyen, se réduisent toutefois à l'indication de quelques exemples typiques et eussent pu, sans doute, être sans peine notablement complétées par l'auteur lui-même.

Qu'il nous soit permis seulement de faire ici quelques observations qui, on l'espère, ne paraîtront pas trop mesquines et qui ne visent qu'à apporter quelques compléments et quelques rectifications. Je suis tout à fait d'accord avec le Dr. Friedlaender pour identifier le maître de la légende de sainte Madeleine avec Peter van Coninxloo ; pourtant, je ne puis croire que le type du portrait de Marguerite d'Autriche, qui de la collection de Sir Charles Dilke est passé



FIG. 1. — MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MADELEINE.
PORTRAIT DE MARGUERITE D'AUTRICHE.
(Musée du Louvre.)

1. *Die altniederländische Malerei*, t. XII, Pieter Coeck, Jan van Scorel, Leyde, 1935.



FIG. 2. — PETER COECK VAN AELST. — TABLEAU DE GENRE.
(en 1931, chez MM. Silberman, à Vienne.)

au Musée du Louvre (fig. 1), puisse être celui-là même que Maximilien I^{er} envoya avec un autre, en 1505, au roi d'Angleterre Henri VII, pour appuyer les négociations du mariage de celui-ci avec sa fille. En ce temps-là, la duchesse veuve de Savoie devait avoir une toute autre apparence, et, en tout cas, porter le costume de son état; le tableau du Louvre nous montre une enfant de quatorze à quinze ans, et n'a donc pu être exécuté qu'à peine après 1495. J'ai déjà signalé (*The Burlington Magazine*, LXIII, 1933, p. 106) qu'il n'était pas impossible de voir dans un tableau de Vienne une copie de cet ouvrage de Peter van Coninxloo.

Dans l'exposé de l'activité multiple de Peter Coeck, il ne m'eût pas paru oiseux d'accorder quelque considération à ses excursions dans le

domaine du genre. Le Dr. Friedlaender signale deux dessins de cette nature, auxquels je crois pouvoir ajouter une peinture à l'huile qui représente un paysan dans un cabaret (un bon exemplaire, en 1931, chez E. et A. Silberman, à Vienne (fig. 2), un autre plus faible jadis dans la collection Figdor, à Vienne également, passé en vente publique à Berlin, en 1930). De là nous passons à des tableaux analogues et contemporains du soi-disant monogrammiste de Brunswick, que je tiens toujours pour identique à Jan van Amstel, dit : le Hollandais, artiste hollandais, qui émigra à Anvers. L'ancienne identification reprise, à l'encontre de celle-ci, par le Dr. Friedlaender, avec Jan van Hemessen, ne fournit pas d'explication plausible du monogramme très distinct que l'on relève sur le *Repas*

des cinq mille, du musée de Brunswick, et ne concorde pas non plus avec le sentiment particulier des tableaux de genre, peuplés de petits personnages, du maître anonyme, qui (notamment les scènes de la Passion, avec leurs traits de mœurs), remontent par leur nature jusqu'aux Van Eyck. Ceux-ci plus tard, ont trouvé une large diffusion dans un vaste cercle, et on peut suivre leur lignée jusqu'au grand Bruegel. Je ne puis reconnaître la conception maniérée de Jan van Hemessen pas plus dans les petits tableaux du monogrammiste que dans les portraits particuliers que le docteur Friedlaender lui attribue, comme celui d'un homme sous les traits de saint Sébastien, jadis chez Lesser, à Londres, aujourd'hui à la pinacothèque de Munich, que Roger Fry et Lionel Cust (*Notes on pictures in the Royal Collection*, Londres, 1911, n° 60) attribuent, à meilleur droit, à Anton Mor, et celui d'une jeune femme tenant un fruit, au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin qui, notamment à cause de la forme hollandaise de son bonnet blanc, ferait penser plutôt à un peintre comme Marten van Heemskerck.

Aux œuvres d'un autre Hollandais, Jan van

Scorel, j'ajouterais, comme l'une de ses compositions les plus significatives, le grand tableau du *Déluge* (fig. 3), qui se trouve aujourd'hui, sous le nom de Frans Floris, au Prado, à Madrid, où il parvint peut-être sous Philippe II qui, en 1549, acheta à Utrecht des tableaux de ce maîtres. C'est une composition riche en figures, qui se rattache à des modèles vénitiens, de plus près encore que la gravure sur cuivre de Dirk Vellert, de même sujet, ce qui me fait penser à une gravure sur bois de Boldrini, dont l'invention a été récemment attribuée par Wilhelm Suida à Palma Vecchio. Je serais tenté aussi de plaider pour le petit tableau de *Ruth et Noémi*, que j'ai acheté il y a quelques années pour le musée de Vienne, et dont M. Friedlaender ne fait pas mention. En ce qui concerne les portraits du même maître, le Dr. Friedlaender incline à reconnaître comme tels un groupe d'ouvrages de ce genre, de caractère évidemment italien, qui ont été attribués de divers côtés à Scorel, et là, je serais porté à lui donner raison. Par contre, il soulève encore quelques doutes au sujet d'un autre groupe de portraits, parmi lesquels le magnifique tableau de famille du musée



FIG. 3. — JAN VAN SCOREL. — LE DÉLUGE.
(Madrid, Musée du Prado.)

de Cassel, un chef-d'œuvre de la peinture néerlandaise, paraît la pièce capitale. Ici nous pourrions nous déclarer résolument pour le grand maître de ce style, Jan van Scorel lui-même, et écarter l'attribution à Marten van Heemskerck. Nous avons à regretter que le Dr. Friedlaender ne se prononce point sur des tableaux analogues, que d'autres érudits ont désignés comme œuvres du maître qu'il a étudié, ce qui peut s'expliquer par le manque de place, mais nous aimerions à savoir, par exemple, ce qu'il pense du portrait significatif de l'artiste et anabaptiste David Jorisz, du musée de Bâle¹. Ici, le paysage montre beaucoup d'analogies avec le style de Scorel, mais il est difficile d'imaginer que le pieux chanoine ait pu prendre pour modèle l'infidèle anabaptiste. Et, en effet, le traitement pictural minutieux de la figure elle-même, avec la virtuosité exprimée dans le rendu de la matière, la tenue très noble de l'ensemble, rappellent le grand élève de Scorel, Anton Mor, qui, pour autant que je sache n'a jamais donné de paysage pour fond à ses portraits. Enfin, il ne paraîtra peut-être pas sans intérêt de mentionner que j'ai réussi à établir que le portrait d'un homme tenant à la main une miniature du chancelier de Charles-Quint, Mercurino di Gattinara, conservé à la National Gallery de Londres (fig. 4) et que le Dr. Friedlaender aussi reconnaît comme un ouvrage de Jan Ver-



FIG. 4. — JAN VERMEYEN. — PORTRAIT D'ALFONSO DE VALDÈS.
(Londres, National Gallery.)

meyen, est celui d'Alfonso de Valdès, secrétaire de Gattinara, personnalité importante de la cour des Habsbourg, qui joua un rôle notable dans l'histoire religieuse. Ceci est prouvé par la comparaison qu'on en peut faire avec une médaille allemande (Georg Habich, *Die deutschen Schamünzen des XVI Jahrhunderts*, I, 1, n° 397, pl. LII, 4), et confirme l'attribution au susdit peintre de la Cour.

Gustav GLÜCK.

1. Ce tableau est reproduit sur la couverture du fascicule de Septembre-Octobre 1936, de la *Gazette des Beaux-Arts*.

B I B L I O G R A P H I E

WINLOCK (H. E.). — *Ed Dakhleh Oasis, Journal of a camel trip made in 1908 with an appendix by Ludlow Bull.* — New-York, 1936. In-4°, XII, 81 p., 37 pl. h. t. (The Metropolitan Museum of art.)

C'est la relation d'une randonnée faite en 1908 par M. Winlock entre l'oasis de Khargeh et celle de Dakhleh. Dans une introduction (chap. I), l'auteur rappelle les explorateurs qui, avant lui, ont gagné Dakhleh à travers le désert oriental : Edmonstone et Drovetti en 1819, Hyde en 1819, Cailliaud en 1820, Müller et Wilkinson en 1824, Rohlfs en 1874. Le chapitre II contient l'itinéraire suivi par M. Winlock au cours de sa traversée du désert, de Khargeh à Dakhleh par le sud (Darb-el-Ghubâri), et l'exposé des curiosités qu'il rencontra : silex taillés et gravures préhistoriques, poteries, etc... Le troisième chapitre est consacré à l'oasis de Dakhleh elle-même et à ses sites archéologiques : Tenideh, Smint-el-Kharâb, Kasr-el-Dâkhil, Galamûm, etc. Le chapitre IV traite du retour de Dakhleh à Khargeh par la route nord d'Ain-Amûr : nouvelles rencontres de menus objets, poteries, faïences, etc., et visite du temple d'Ain-Amûr. Le cinquième chapitre, où l'auteur expose les résultats de ses observations, retient particulièrement l'attention : c'est en somme l'histoire des oasis de Khargeh et de Dakhleh depuis l'époque paléolithique (une large place est faite à la préhistoire) jusqu'à l'époque byzantine. M. Winlock montre comment les deux oasis ne formaient primitivement qu'une expression géographique verdoyante, coupée en deux, à l'aurore de l'époque historique, par une zone désertique, résultant de l'assèchement de l'Afrique du nord. À l'époque pharaonique, c'est entre les XVIII^e et XXVI^e dynasties que s'affirma l'importance de Dakhleh. L'ouvrage est suivi d'un appendice, par M. Ludlow Bull : les inscriptions hiéroglyphiques de Deir-el-Hagar. De jolies planches enrichissent cette publication éminemment instructive.

R. COTTEVIEILLE-GIRAUDET.

Forma orbis romani. — Carte archéologique de la Gaule romaine, dressée sous la direction de M. ADRIEN BLANCHET, membre de l'Institut. Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — Carte (partie occidentale) et texte complet du Département des Bouches-du-Rhône, par M. FERNAND BENOIT. Paris, Librairie Ernest Leroux, 1936. 1 fascicule (le V^e de la publication), in-4°, 232 p., VII pl., une carte et trois plans in-f°.

Nous avons annoncé précédemment aux lecteurs de la *Gazette* la publication des premiers fascicules de cet ouvrage monumental. Avant toute chose, il faut rendre hommage au maître de l'œuvre, M. Adrien Blanchet qui, avec une magnifique constance, donne tous ses soins à son achèvement, sans épargner ni son temps ni sa peine. Songeons à ce que demande non seulement d'érudition, mais d'inlassable activité, j'entends par là jusqu'aux dé-

placements matériels, aux observations *in situ*, la conception même et la réalisation de cet immense répertoire archéologique de la France. Le résultat fait honneur au directeur et à ses collaborateurs, et aussi à l'Académie des Inscriptions qui patronne la publication. M. Fernand Benoit, conservateur des musées d'Arles, est responsable de la somme de documents réunis dans le présent fascicule qui concerne une des régions les plus fertiles de notre pays en monuments antiques, c'est dire l'importance de son travail et son mérite. Les publications anciennes et modernes sur ce domaine sont très nombreuses. Il fallait les connaître, les contrôler, les compléter ou les réformer. Chaque article de ce répertoire, qui en compte des centaines, a donc demandé une préparation longue et minutieuse, puisque tous les monuments d'architecture, tous les objets mobiliers, vases, monnaies, trouvés sur place, sont mentionnés pour une localité donnée. On ne s'étonnera donc pas que nulle place n'ait été faite à une critique discursive, seuls les faits contrôlés sont énumérés. Assurément les spécialistes pourront discuter telle ou telle assertion, ils ne pourront que se féliciter d'avoir à leur disposition une telle masse de renseignements classés avec méthode et présentés dans un ordre qui les rend faciles d'accès. On ne peut que souhaiter la poursuite d'un ouvrage qui exige l'union de tant d'efforts et dont l'utilité se révèle incontestable.

J. B.

A. DIEUDONNÉ. — *Monnaies féodales françaises. — Manuel de numismatique française par A. BLANCHET et A. DIEUDONNÉ*, t. IV. Paris, Auguste Picard, 1936, in-8, 462 p., VIII pl.

Si les monnaies du moyen âge offrent au savant ou à l'amateur un répertoire de formes moins riche que les monnaies antiques, leurs séries sont néanmoins d'une extrême variété. En effet, alors qu'à l'époque moderne ou contemporaine, le monopole de l'État impose au numéraire un seul type pour une seule espèce ou une seule période, au moyen âge, la répartition du droit monétaire entre une infinité de seigneurs, d'évêques, d'abbayes de collégiales ou de villes, tend à couvrir un pays comme la France d'un nombre considérable de monnaies différenciées. De là l'intérêt de la numismatique féodale. Depuis la publication du livre de Poey d'Avant, en 1858-1862, un ouvrage de consultation facile, au courant des plus récents travaux, restait à écrire. M. Dieudonné s'en est chargé avec une compétence éprouvée au cours de toute une carrière d'études exactes. Un cadre fixe lui sert à classer ses observations et à orienter son exposé. La numismatique féodale est ici considérée de trois points de vue différents. D'abord la métrologie — puis la typologie, qui comprend les motifs décoratifs ou armoriaux, et les effigies (teston) — enfin le droit de monnaie. Un résumé chronologique, dit l'auteur, « a pour but d'établir une liaison féconde entre la numismatique et l'histoire générale ». On ne saurait qu'approuver un plan aussi judicieux, fruit de longues et fécondes méditations. À la vérité, la numismatique découvre devant l'observateur un horizon immense et toute la complexité d'un paysage. Elle autorise des vues sur l'état économique

ou social, sur l'évolution artistique et culturelle : c'est un microcosme. Le manuel de M. Dieudonné n'eût-il d'autre mérite que de le révéler à un public souvent trop dédaigneux, qu'il faudrait déjà rendre hommage à son auteur. Mais la science est ici de premier ordre, la pensée recherchée et toujours assez subtile pour atteindre son objet. Le livre premier contient des généralités et définitions ; le second, l'histoire et la description des types rangés selon l'ordre alphabétique des pays. Tout est donc disposé pour faciliter la consultation. L'ouvrage comprend un copieux index analytique, des cartes et dessins insérés dans le texte, et quelques planches fort bonnes, assez bonnes même pour faire regretter qu'il n'y en ait pas davantage. Bref, ce beau livre de doctrine est un excellent instrument de travail. Nous rappellerons en terminant l'économie du *Manuel* qui se trouve complété par ce quatrième volume : t. I. A. Blanchet, Monnaies frappées en Gaule depuis les origines jusqu'à Hugues Capet — t. II. A. Dieudonné, Monnaies royales françaises depuis Hugues Capet jusqu'à la Révolution — t. III. A. Blanchet, Médailles, jetons, méreaux.

J. B.

M. MARIGNANÉ, *Nicolas Froment*. Paris, édit. Albert Morancé, 1936, in-4°, 95 p., 15 pl.

Ce petit livre, bien illustré, a pour but, après tant d'autres études, et notamment l'ouvrage récent de Lucie Chamson, de mettre de l'ordre dans ce que nous savons sur Nicolas Froment. Sur sa vie d'abord, l'auteur a rassemblé toutes les données chronologiques connues. Sur l'œuvre ensuite, qui se réduit, d'après lui, à la *Résurrection de Lazare* de la Galerie des Offices — au *Buisson Ardent* de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix — au *diptyque Matheron* du Louvre — au dessin de la *Transfiguration* du musée de Berlin — au *Christ de Pitié* d'une collection parisienne — à des parties de la *Légende de Saint Mitre* de la cathédrale d'Aix — au *rétable des Pérussis* de la collection Muller — au *Roi de Sicile* et au *Roi de Calabre* du Musée de Naples. Cet œuvre connu s'échelonne de 1461 à 1480. Dans la discrimination de ce que l'on doit attribuer à la main de Froment et de ce qui appartient à ses élèves ou à ses aides, M. Marignane fait intervenir, assez mystérieusement, les résultats d'une enquête menée à l'aide de la radiesthésie. Ceci est un peu troublant, et nous voudrions en savoir davantage sur les vertus de la baguette magique. Il est fâcheux que ce travail utile soit déparé par un style dont l'incorrection n'épargne pas l'orthographe même. C'est bien le moins qu'on écrive en bon français l'histoire de la peinture avignonnaise.

J. B.

A. J. J. DELEN. — *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. II^e Partie. Le XVI^e siècle. Les graveurs d'estampes*. Paris, les Editions d'Art et d'Histoire, 1936. In-fol., pl.

Continuant son histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, M. J.-J. Delen vient de nous donner un nouveau volume consacré aux graveurs du XVI^e siècle.

Un monde sépare l'art graphique de cette période de celui du XV^e. Les attributions sont souvent malaisées au XV^e siècle, presque toutes les estampes sont anonymes ; au XVI^e siècle, au contraire, les gravures sont généralement signées et nous sommes bien renseignés sur leurs auteurs. Alors qu'au XV^e, les graveurs travaillent seuls ou avec quelques aides, au XVI^e, au contraire, les graveurs se groupent et de véritables équipes travaillent pour de grandes maisons d'édition. Enfin, au XV^e, les gravures dans les Pays-Bas et dans les Flandres sont peu nombreuses, mais elles sont presque toutes originales ; ne font guère exception à cette règle qu'une estampe du maître aux banderoles, reproduisant le Calvaire de Roger Van der Weyden, et celles d'Alaert du Hameel gravées d'après Jérôme Bosch. Au XVI^e siècle, c'est l'opposé. Les œuvres originales, certes, ne manquent pas, il nous suffira de citer celles de Lucas de Leyde, de Jacob Cornelis d'Oostanen, de Cornelis Anthonisen, de Dirk Vellert, de Cornelis Metsys, de Nicolas Hogenberg, de Frans Crabbe, de Jean de Cock, de Jean Vermeyen, de Pierre Breughel, de Hans Bol, d'Henri Goltzius, pour ne parler que des principales. Beaucoup sont remarquables et d'un vif intérêt. Mais parallèlement à ces estampes, nous voyons surgir le flot des gravures de reproduction inconnues au siècle précédent et qui vont transformer la technique de la gravure. M. J.-J. Delen a étudié avec beaucoup de soin les œuvres originales dont nous venons de parler, il les situe, souligne leur mérite et les caractérise heureusement. Mais il n'a garde d'oublier de mettre en valeur l'importance de cette floraison de gravures de reproduction, et il nous montre le rôle considérable de certains grands éditeurs comme Jérôme Cock dans sa célèbre maison des « Quatre vents », à Anvers, Philippe Galle, dans son officine du « Lys blanc », comme les Wierix, comme les Sadeler à Bruxelles. Artistes, érudits d'une vaste culture, hommes d'action, ils surent donner à leur commerce d'estampes une grande impulsion et ils ont réuni pour les historiens la plus rare moisson qui soit de documents sur l'art de leur époque. D'un point de vue différent, mais qui ne saurait être négligé, ces gravures de reproduction nous renseignent de façon précise sur la technique des graveurs et, ce qui est précieux, sur les goûts artistiques de leur temps. Si nous retrouvons encore à chaque instant l'influence de Dürer, si l'esprit de la période précédente se maintient dans certaines œuvres où les paysanneries et les diableries abondent, nous voyons, par contre, apparaître et se développer l'influence italienne qui, chez beaucoup d'artistes, finit par modifier complètement l'art traditionnel de ces pays.

Le livre du savant conservateur du Musée Plantin est rempli de renseignements non seulement sur les graveurs d'estampes proprement dits, mais aussi sur les graveurs d'ornements et sur le commerce d'estampes. Nous regretterons seulement que la partie principale si bien documentée de ce livre, consacrée aux graveurs d'estampes, ait été traitée dans un chapitre de 132 grandes pages d'un seul tenant, sans la moindre division permettant au lecteur de souffler un peu. Plusieurs chapitres séparés auraient rendu cet intéressant exposé plus clair et plus facile à suivre. Une illustration nombreuse et bien choisie ajoute à l'intérêt de ce livre.

Paul-André LEMOISNE.

PAOLO D'ANCONA. *Les primitifs italiens du XI^e au XII^e siècle*. 1 vol. 160 p., 107 illustrations. Editions d'art et d'histoire, Paris, 1935.

Ce volume important montre avant tout combien Vasari était mal informé pour tout ce qui concerne l'art prégiottesque et le Trecento. Ses appréciations sur l'art byzantin sont contraires à l'idée que nous nous en faisons aujourd'hui. Les « Primitifs » nous apparaissent comme doués de vie et de sensibilité; la ferveur de leurs recherches nous semble un élément essentiel dans l'évolution de la peinture italienne. Nous sommes donc bien loin de la théorie vasarienne, si longtemps en faveur, qui donne un rôle minime aux « maîtres grecs » qui travaillèrent entre le XI^e et le XIV^e siècle. Les nombreux travaux qui ont été consacrés à cette période la présentent sous un jour nouveau et M. Paolo d'Ancona a le mérite d'apporter beaucoup de clarté dans l'analyse de problèmes qui restent encore obscurs par bien des côtés.

Ce qu'il importe d'établir nettement, c'est le processus par lequel se crée, à côté de l'art byzantin, un art roman d'essence italienne. Les foyers de byzantinisme restent nombreux et prépondérants au XII^e et au XIII^e siècles, mais ne voit-on pas, dès la fin du XII^e, une fresque comme celle d'*Adam au Paradis terrestre*, dans l'abbaye de Ferentillo, près de Terni, annoncer l'émancipation de l'art italien, son rajeunissement par l'esprit populaire qui l'affranchit des types traditionnels? Ce « mouvement roman » tend à regarder l'homme et l'univers avec un sentiment plus vif d'humanité.

C'est au XIII^e siècle que se manifesta peu à peu une série de courants d'où se dégagera finalement une grande et puissante tradition nationale. Ces courants sont de nature très différente : à Pise et à Florence on est encore sous la dépendance des traditions byzantines, tandis qu'à Sienne et à Pise, « l'art roman prend, dans son esprit et dans ses formes, un caractère nettement indigène ». A vrai dire, c'est à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e que toutes ces recherches portent leurs fruits avec l'essor de l'école romaine et de l'école toscane. M. Paolo d'Ancona étudie le rôle de Cimabué et celui de Duccio, mais il insiste particulièrement (et combien il a raison!) sur la forte personnalité du grand artiste romain Pietro Cavallini qui contribua, plus que tout autre, à poser les bases de l'art nouveau.

JEAN ALAZARD.

CHARLES L. KUHN. *A catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections*. With an Introduction to German painting, by ARTHUR BURKHARD. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1936, in-4°, XVII et 108 p., LXXX pl.

Ce catalogue des peintures d'école allemande conservées dans les collections d'Amérique ne compte pas moins de 454 articles. L'ordre suivi pour les notices est chronologique; les descriptions, très brèves, sont accompagnées d'un aperçu biographique sur chaque artiste, et d'une bibliographie. Au cours de ses analyses, le Docteur Kuhn a rectifié fort congruement nombre d'attributions hasardeuses ou erronées. Son travail rendra les

plus grands services à tous les historiens d'art, et surtout, cela va de soi, aux spécialistes de l'art allemand qui ne sauraient se passer de ce recueil. Ajoutons que l'intérêt iconographique en est considérable. A ce propos je crois que l'on peut reconnaître dans les portraits 131 et 141 Jean le Constant et Frédéric le Sage, surtout si on les compare aux deux petites peintures groupées sous le n° 133. Sur ce point, il serait utile de recourir à une source trop souvent laissée de côté : les médailles (voir le monumental *Corpus* de G. Habich) et notamment, dans le cas présent, à celles de Reinhart. L'usage du présent catalogue est facilité par de bons index, et l'illustration, sans être luxueuse, offre des documents très suffisants à l'examen. Ce qui achève de donner du poids et de la valeur à cette publication, c'est l'introduction du Prof. Burkhard qui ne craint pas de nous livrer des idées générales sur l'art de peindre en Allemagne, au Moyen Age et à la Renaissance.

Toutes les conclusions n'en seront pas acceptées sans discussion. Le défaut d'unité de la peinture allemande à cette époque peut bien apparaître à un spécialiste minutieux, l'homme du dehors en emporte une impression bien différente. La continuité de l'école espagnole, par exemple, par rapport à l'allemande ne s'impose pas non plus à l'observateur, non plus que l'individualisme ou le déréglement des peintres allemands au cours des siècles, ou l'intransigeance de leur réalisme — par excès de franchise! Ceci dit, l'historique que trace M. Burkhard du développement de l'école allemande, ses jugements sur ses différents représentants, ses observations subtiles sur Holbein retiendront l'attention, et forment un très utile préambule à ce bel ouvrage.

J. B.

CLAUDE ROGER-MARX. *Les Tentations de Saint Antoine*. La Renaissance. Mars-avril 1936.

Les sujets fixes et les thèmes de l'art d'autrefois nous semblent surtout aujourd'hui avoir été des prétextes : ils fournissaient aux peintres l'occasion de poser et de résoudre les problèmes d'expression qui leur tenaient à cœur. Cette vue n'est pas inexacte et Claude Roger-Marx, dans sa récente étude sur les Tentations de saint Antoine, est, croyons-nous, fondé à considérer ce thème comme le lieu de rendez-vous un peu gratuit des monstres, des démons, de tout ce que la peinture peut inventer de subversif, par un violent déréglement des apparences.

L'Exposition de l'Orangerie a révélé au public les peintres du fantastique : certains modernes, il est vrai, qui procèdent en partie de ces maîtres, avaient déjà éduqué la sensibilité, par la peinture d'objets et de tableaux irrationnels. (Ce rapprochement a déjà été opéré par H. Read : *The Listener*, 14 nov. 1934, Bosch and Dali.) C'est une idée heureuse de *La Renaissance* que d'avoir essayé de faire le point, en consacrant, à propos de l'Exposition et de la publication des lithographies d'Odilon Redon, son numéro de mars-avril à l'étude de M. Claude Roger-Marx, qui montre le développement du thème et tous les vertiges, toutes les images hallucinatoires qui se lient à lui. Ce numéro restera utile. L'illustration, très riche, associe librement au thème central, des images plus ou moins harmoniques (Tentation du Christ, Jugement Dernier), parmi lesquelles nous regrettons seulement l'absence de certaines miniatures.

Parallèlement, nous publions ici-même (au mois d'avril) une étude analytique où nous cherchions comment ces fantaisies qui pour nous font l'intérêt des tableaux d'un Bosch, se lient à ce thème qui dérive de la légende de saint Antoine ermite. Recourant aux cadres mêmes de la pensée médiévale, il nous a paru que ce que les philosophes, les médecins du Moyen Âge décrivaient sous le nom de *disposition mélancolique*, rendait compte à la fois du contenu du thème, des formules picturales qu'il engendre vers la fin du xv^e siècle, et de l'attraction qu'il exerce sur Bosch en particulier et ses contemporains. A partir de cette notion centrale, on parvient aisément, croyons-nous, à quelques précisions utiles qu'il faut faire entrer dans l'exposé d'ensemble esquissé par M. Claude Roger-Marx. Ce thème n'a pas seulement servi de prétexte à quelques peintures fantastiques; il commande, en réalité (sans rien d'exclusif), trois formules d'art : le paysage exprime la solitude, la retraite (les anciens peintres représentent le désert comme un lieu de verdure et de ruisseaux); et cela explique la place occupée par le paysage dans certaines Tentations. (N.-M. Deutsch, la petite Tentation de Bosch (Prado), Patinir.) Bosch, le peintre des Tentations, est un des premiers émancipateurs de la peinture de paysage. C'est que tout cela correspond à une même attitude de l'esprit. L'assaut des démons posait au peintre des problèmes différents : il s'agissait de construire des démons et de traduire le vertige d'une scène sacrilège et fantastique. C'était comme une épreuve des puissances de l'imagination à laquelle de Schongauer à Callot, les peintres et les graveurs s'essayèrent largement. Le triptyque de Lisbonne est cette image altérée, approfondie, élevée à une échelle supérieure. Dans la formule moderne, le saint est livré aux démons de la volupté et à des femmes tentatrices. Cette formule vient des Italiens qui ont simplifié le thème (les peintres antérieurs laissaient au second plan cette version un peu facile du drame et représentaient de somptueuses courtisanes et non des femmes nues) pour peindre ce qui les enchantait. Le thème se trouve donc, en quelque sorte, à l'origine de trois démarches essentielles de la peinture; on lui a associé tour à tour les prestiges de la nature, l'épreuve de l'imagination dans le sens du fantastique, la peinture du nu; mais à ce degré, nous voyons chacune de ces recherches sous la dépendance d'une idée, et le symbole tient encore à l'image, bien que celle-ci — comme le montre largement le numéro de *La Renaissance* — ne se développe pas exclusivement dans le cadre du thème.

Peut-être est-il permis d'établir une différence entre Bosch et Breughel qu'on rapproche toujours un peu vite. L'art du premier procède à n'en pas douter d'un sentiment de protestation à la fois ironique et douloureux qui accorde profondément le peintre avec son sujet. Chez le second, on ne trouve plus qu'une « manière » avec ce que cela implique de changement spirituel et d'assurance technique. La mélancolie est bien le fond de Bosch, mais non celui de Breughel. A-t-on remarqué qu'à une gravure douteuse près, Breughel n'a peint aucune Tentation?

La réussite personnelle de Bosch conduit à un troisième ordre de réflexions. Au Moyen Âge, un peintre cherchait à exprimer son sujet plus qu'il ne voulait s'exprimer lui-même. Avec Bosch, c'est le peintre qui passe au premier plan. Nous saisissons là sur le vif le renversement qui décide de l'art moderne. Les peintres postérieurs à Bosch ne travaillent pas dans le même

esprit que les peintres antérieurs. Les Tentations, en particulier, changent de sens. Les artistes modernes semblent se plaire à chercher en elles un symbole de la personnalité du peintre en proie à la solitude et la vision, comme M. Claude Roger-Marx le suggère très justement. Si le *Chef-d'œuvre Inconnu* de Balzac est l'image de la lutte du peintre avec la technique, la Tentation de Flaubert devient celle de son esprit. Il est curieux de voir Cézanne consacrer un obscur et inutile petit tableau à la Tentation.

Le thème est donc définitivement sorti de la peinture; mais les inventions à la fois libres et concertées de Bosch qu'il a en quelque sorte motivées, méritent plus que jamais de nous solliciter.

ANDRÉ CHASTEL.

PIERRE CHIROL. *Images d'art. Cathédrales et églises normandes.* — Préface du R. P. SERTILLANGES, membre de l'Institut. Illustrations de Robert. A. PINCHON. Rouen, Henri Defontaine, 1936, 230 p., 20 pl.

On regrette de ne pouvoir tout approuver dans ce volume qui veut être aimable. Le souci de littérature y est trop apparent, la valeur des images n'est pas telle qu'elle supplée à leur défaut d'exactitude. Et faut-il relever des phrases comme celle-ci (p. 26) : « Le cœur a connu de multiples dévastations, tous les vandales y sont sévi (*sic*) et il paraît dénudé aujourd'hui. » Le R. P. Sertillanges aurait dû jeter un coup d'œil par-dessus l'épaule de son ami, ou lui tenir la main.

J. B.

Châteaux et manoirs de France : Rouergue. Notices historiques et descriptions par J. DE MONTARNAL. Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1936, in-8°, 53 p., 96 pl.

Sous un format commode, de remarquables photographies, qui font l'objet chacune d'une brève notice. Le volume V de cette collection de châteaux de France est le bienvenu. Les renseignements d'ordre historique et archéologique sont peut-être un peu trop sommaires. Mais on garde l'impression de l'étonnante richesse architecturale de ce pays du Rouergue trop peu visité. L'ouvrage serait encore plus utile s'il accusait son caractère de guide en nous offrant une carte moins succincte, et des itinéraires.

J. B.

Le château et le parc de Versailles. Photographies d'I. L. SCHNIDER, texte d'ANDRÉ CHAMSON. Paris, Plon, 1936, in-8°, 64 p.

Ces très belles photographies, qui gagneraient parfois à être mieux tirées, sont commentées par l'auteur de Roux le Bandit. Les visiteurs de Versailles seront bien ingrats s'ils demeurent insensibles au soin qu'on prend de les instruire si noblement. Il est bien vrai que souvent la cadence de la description s'accorde au rythme de l'image : « Sensibles à tous les jeux de la lumière et de l'ombre, reflétant les nuages et la façade du château, ces deux miroirs... »

J. B.

JUDITH CLADEL. *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*. Paris, Bernard Grasset, in-8, 436 p., IV pl.

Ce livre est attachant : c'est le récit, simplement écrit, non sans quelque prolixité, de la passion d'un homme de génie. Rodin y apparaît avec sa stature de colosse, sa force primitive d'enfant du peuple d'abord sans culture, puis tirant de lui-même, au contact de ses héros, les éclairs d'une pensée énorme comme l'orage, mais capable aussi de tendresse. La narratrice fut sa confidente; elle ne nous laisse pas ignorer ce que ce rôle lui valut de souffrances : c'est pour nous faire jauger son stoïcisme et son abnégation. Ce que son ouvrage contient de méditations esthétiques se résume en une admiration totale, sans bornes et presque sans nuances. Mais elle a tenu avant tout à dresser devant nos yeux l'image douloureuse d'un grand artiste désemparé quand sa gloire en fait l'enjeu des hommes du parti, et qui, vers la fin, est la pauvre proie de basses cupidités. Certes, cette espèce d'innocence surhumaine a sa grandeur. Mme Judith Cladel, fidèle à son culte, parle de tout cela avec une sincérité presque déconcertante, en un style dépouillé de pathétique. Aussi ses pages sont-elles parfois involontairement cruelles. Les influences subies par le maître, et qui l'emportent à la dérive, sont dénoncées avec une passion froide et vengeresse qui fait frémir. La partialité du récit fait sa beauté. Chez Rodin, le drame de la création se double, à chaque étape, d'une tragédie : bataille des Bourgeois de Calais, bataille du Balzac, bataille du Musée... La querelle, chaque fois s'agrandit, tout un petit peuple venimeux pullule autour du monument enfin érigé. Et je ne sais rien de plus sinistre qu'à la fin du volume, une lettre de candidature dictée. Aujourd'hui que la question du Balzac est posée à nouveau, il faut lire et relire ces révélations amères, pour mieux comprendre, pour mieux juger un homme parfois entraîné dans les erreurs de l'esprit, des sens et de la volonté, mais qui demeure parmi les plus grands, et toujours olympien même et surtout quand il écrase ses adorateurs.

J. B.

JOHN HEMMING FRY. — *Révolte contre la beauté*. — Paris, Ed. Albert Morancé, 1936, in-8°, 208 p.

Encore un livre né de l'inquiétude de ce temps. M. Fry, courageusement, charge à fond contre le satanisme dont il voit l'expression dans l'art contemporain. A vrai dire, ce bon combat eût gagné à être mené avec une fureur plus tempérée. On nous avertit que « tout le monde ne sera pas de son avis ». Aussi bien, cela n'est-il pas nécessaire. Mais la philosophie du polémiste est un peu sommaire; on aimerait pouvoir être « de son avis » sur bien des points. Le moyen de le suivre quand il vitupère contre l'impressionnisme tout entier, et l'architecture américaine, les méfaits de la démocratie, l'art maya (1), les marchands de peinture et la biennale de Venise! Ceci n'est donc qu'un pamphlet... on lui voudrait alors plus de mordant. Tel quel on le lira pour y puiser de-ci de-là de justes raisons de se morigéner soi-même : *heautontimoroumenos!*

J. B.

Chanoine G. ARNAUD D'AGNEL. — *L'art religieux moderne*. — Grenoble, B. Arthaud, 1935,

2 vol. in-8°, 101 p. et 239 p., nombreuses figures.

Ceci est très important, parce qu'il s'agit de répondre à deux questions — au moins — qui se posent impérativement de nos jours. D'abord, l'Eglise s'accommode-t-elle des tendances les plus nouvelles de l'art contemporain; d'autre part le sentiment religieux est-il propre encore actuellement, comme aux temps dont parle si magistralement M. Mâle, à fournir aux artistes des motifs et l'aliment de leur inspiration? Sur le premier point, le *nihil obstat* que prononce l'auteur de ce livre, paraît irréfutable : rien ne s'oppose raisonnablement à ce que l'architecture du béton, la peinture ou la sculpture la plus « avancée » ne puissent être l'expression du mysticisme. Quant au second, la réponse qu'on fera n'est valable que preuves en mains : qu'a produit, dirait-on, l'art religieux du XX^e siècle? Aussi le volume du chanoine Arnaud d'Agnel vaut au moins autant par les documents rassemblés qu'il nous met sous les yeux, que par son texte. Les principes et les dissertations ne sont rien si nulle réalité n'y correspond. Qu'on nous permette cette espèce de calembour : qu'est-ce que la foi sans les œuvres? Or, le prestige des monuments dont nous avons ici les images est incontestable, en chacun d'eux et dans l'ensemble qu'ils composent. Si notre époque n'est pas une de celles où, selon le mot du vieux Raoul Glaber, la terre « se couvre d'une blanche parure d'églises », l'architecture religieuse s'y révèle féconde. Il faut avouer aussi qu'elle laisse le plus souvent à désirer cette simplicité d'esprit qu'affecte son dépouillement, et que l'élan de la prière y est moins secondé que par le rythme séculaire des voûtes romanes et gothiques. L'auteur se défend comme il peut contre cette objection en censurant la sensibilité romantique qui s'est logée dans les nefs de nos cathédrales. La condamnation est un peu sommaire, et les halles qu'on présente à notre dévotion manquent souvent de l'âme qu'on y cherche. La peinture, la sculpture, le vitrail ont su capter plus d'émotion, peut-être parce qu'avec leur apparente liberté, les techniques sont restées plus fidèles aux thèmes traditionnels. Il est assez notable que les églises modernes qui nous semblent les mieux adaptées à leur but sont celles dont la teneur rappelle les styles anciens. On parle du néo-gothique du béton, les frères Perret en donnent un merveilleux exemple dans leur projet pour Sainte Jeanne d'Arc de Paris, l'église de Frielingsdorf évoque un moyen âge de théâtre, massif et ténébreux. L'allongement systématique de la forme humaine, sa modulation pathétique sont des éléments émotifs que la généralité des statues du Christ, de la Vierge et des saints empruntent aux styles d'autrefois, par un retour plus ou moins instinctif ou contraint à l'archaïsme. La peinture est plus indépendante et par conséquent plus variée, et le vitrail connaît de véritables triomphes, peut-être est-ce en ce domaine que l'on rencontre les plus authentiques et les plus calmes chefs-d'œuvre. L'auteur écarte délibérément de son enquête l'Espagne, l'Angleterre, les Etats-Unis, les pays de l'Europe Centrale, ce dont il est bien embarrassé de nous fournir la justification. Tel quel, le tableau d'ensemble qu'il nous propose est précieux, il répond à un besoin réel, ne fût-ce qu'en démontrant qu'une histoire de l'Art religieux moderne est un sujet qui mérite d'être traité. La présentation du livre est excellente, et les héliogravures bien faites pour capter l'intérêt.

J. B.

SOTHEBY & Co.

34 - 35 NEW BOND STREET, LONDRES W. 1, ANGLETERRE

MAISON FONDÉE en 1744

Téléphone : MAYFAIR 6682

Télégrams : ABINITIO, WESDO, LONDON.

VENDRONT AUX ENCHÈRES LE VENDREDI 20 NOVEMBRE 1936, à 13 heures précises

LA COLLECTION FAMEUSE ET BIEN CONNUE DE PORCELAINE CHINOISE



Un gobelet en forme de bronze de taille peu commune, mesurant 445 m/m de hauteur.

JADES, IVOIRES ET CORAUX

superbes appartenant à EDWARD I. FARMER

Esq. de New-York

comprenant jades couleurs grasse de mouton, vert-pommelé, vert épinard et émeraude, une collection de 16 rares statuettes en ivoire de la dynastie Ming, statuettes et groupes en corail de taille peu commune. Vases superbes « famille verte » et quelques jolies pièces « famille rose », comprenant une paire de vases très fins et élégants. Porcelaine glacée monochrome comprenant un vase impérial symbolique bleu pâle, un gobelet rare en forme de bronze et décoré en noir sur fond ivoire verni, et un superbe vase étoile saphir, œuvre rare du potier Lang, du règne du grand K'ang Hsi. Statuettes en porcelaine « émail sur biscuit » et un grand vase forme double-gourde, de la dynastie Ming, décoré style cloisonné sur un fond violet-bleu foncé.



Un grand vase forme double-gourde, de la dynastie Ming, mesurant 445 m/m de hauteur.

Exposition au moins 3 jours
à l'avance.

Catalogue sur demande. Catalogue illustré (27 planches, dont 4 en couleurs) 7/6.

Listes imprimées des prix et noms des acheteurs peuvent être achetées après chaque vente. Prix : 2/.

Un superbe vase impérial symbolique bleu pâle, de la dynastie Ch'ien Lung, mesurant 415 m/m de hauteur.

Une magnifique statuette en corail, de la dynastie Kuan Yin, XVIII^e siècle, mesurant 430 m/m.



COLLECTION FRANÇOIS COTY TABLEAUX ANCIENS

PAR BOUCHER, FRAGONARD, GUARDI, LAWRENCE, L.-G. MOREAU, REYNOLDS, ROMNEY
ŒUVRES IMPORTANTES
DE NICOLAS DE LARGILLIERRE ET ANTOINE WATTEAU

PASTELS

PAR J.-B. GREUZE ET J.-B. FERRONEAU

PASTELS - DESSINS - GOUACHES - OBJETS D'ART D'EXTRÊME-ORIENT
OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT DU XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

SCULPTURES - BRONZES - SIÈGES ET MEUBLES

IMPORTANTES TAPISSERIES

DES Gobelins, d'Aubusson et des Flandres de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle

SUITE DE QUATRE TAPISSERIES DE BEAUVAIS

dites : *Les Divinités Marines*, portant la signature de BEHAGLE.

TAPIS D'ORIENT DE LA CHINE ET DE LA SAVONNERIE

Vente à la requête de M. A. Moulin, administrateur judiciaire près le Tribunal Civil de la Seine,
GALERIE JEAN CHARPENTIER, 76, rue du Faubourg Saint-Honoré

les **lundi 30 novembre** et **mardi 1^{er} décembre**, à deux heures et demie précises

Commissaires-Priseurs :

M^e HENRI BAUDOIN
10, rue de la Grange-Batelière, 10

M^e Etienne ADER,
Successeur de M^{es} Maurice Ader et F. Lair-Dubreuil
6, rue Favart, 6

Expert pour les tableaux et des ins :
M. François MAX-KANN, 78, avenue Mozart

Experts pour les objets d'art :
M. Albert BOURDARIAT,
100, rue de l'Université, 100.

MM. P. DAMIDOT et J. LACOSTE,
10, rue Rossini, 10.

Expert pour les objets d'art d'Extrême-Orient :
M. André PORTIER, 24, rue Chauchat, Expert près le Tribunal Civil.

EXPOSITIONS

Particulière : le samedi 28 novembre 1936, de deux heures à six heures.

Publique : le dimanche 29 novembre 1936, de deux heures à six heures.

SUCCESSION DE MADAME DE POLÈS OBJETS D'ART ET DE BEL AMEUBLEMENT

PRINCIPALEMENT DU XVIII^e SIÈCLE

DESSINS, GOUACHE, TABLEAUX ANCIENS

DUMONT, LAVREINCE, HOPPNER, PILLEMENT, TURNER

Céramique — Objets de vitrine — Miniatures — Bronzes — Sculptures

MEUBLES et SIÈGES des MAÎTRES ÉBÉNISTES

TAPISSERIE D'AUBUSSON — TAPIS

VENTE GALERIE CHARPENTIER, 76, Faubourg Saint-Honoré

les **17 et 18 novembre**. Exposition 15-16 novembre.

Commissaire-Priseur : M^e ETIENNE ADER, Successeur de M^{es} ADER et LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart.

Experts :

MM. FÉRAL et CATROUX
12, Place Vendôme.

M. H. LÉMAN,
103, boulevard Malesherbes.

M. E. PAPE
85, rue Lauriston.

SUCCESSION DE M. GASTON MENIER

TABLEAUX ANCIENS

par C. DIETRICH, N. HALLE, L. LAGRENEE,
C. NETSCHER, G.-P. PANINI, G. RENI, H. TARAVAL,
J. WYNANTS, etc.

Portrait de Mme de LAPORTE, née CAUMARTIN,
par J.-M. NATTIER.

GOUACHES — PASTELS GRAVURES DU XVIII^e SIÈCLE

Faïences de DELFT, de PESARO, et Hispano-Mauresque
des XV^e XVI^e et XVIII^e siècles.

Garniture de trois vases en porcelaine de Sèvres, pâte tendre,
montés en bronze doré de l'époque Louis XVI.

OBJETS DE VITRINE DU XVIII^e SIÈCLE

Buste de LA FONTAINE en marbre blanc, par J.-A. HOUDON.

SIÈGES ET MEUBLES ANCIENS

T A P I S S E R I E S

des Manufactures Royales des Gobelins et d'Aubusson,
de Bruxelles, des Flandres, des XVII^e et XVIII^e siècles.

VENTE GALERIE JEAN CHARPENTIER

76, rue du Faubourg-Saint-Honoré

le **mardi 24 novembre**, à 2 heures très précises

Commissaire-Priseur :

M^e Roger GLANDAZ, 5, rue Marbeuf.

Experts

Pour les Tableaux, Gouaches, Pastels :
MM. J. FERAL et R.-C. CATROUX,

12, Place Vendôme.

Pour les Gravures :

M. Maurice ROUSSEAU,
25, rue de Châteaudun.

Pour les Objets d'art :

M. Albert BOURDARIAT,
100, Rue de l'Université.

EXPOSITIONS :

PARTICULIERE : le **Dimanche 22 novembre**, de 2 h. à 6 h.

PUBLIQUE : le **Lundi 23 novembre**, de 2 heures à 6 heures.

A LA CROIX DE LORRAINE

MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES

METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

FONDATION

POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

METZ. — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve..... 7 fr.

AGEN. — Livre juratoire. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... 5 fr.

EPERNAY. — Evangélaire dit d'Ebon (IX^e siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... 5 fr.

ALBI. — Strabon. — Ecole italienne (XV^e siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... 5 fr.

CAMBRAI. — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI^e siècle). n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'épreuve 7 fr.

LE HAVRE. — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX^e siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... 5 fr.

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clich. 18×24. Prix de l'épreuve 5 fr.

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve..... 5 fr.

CHANTILLY. — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV^e siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve..... 7 fr.

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 140, Faubourg Saint-Honoré

Stockez de la santé aux Sports d'Hiver!

P.L.M.

Dans les 150 Stations
des

ALPES ET DU JURA

PARTEZ P.L.M.

Billets de week-end

50 % de RÉDUCTION

BILLETS ALLER et RETOUR
de 40 JOURS



Pour vous documenter avant de partir :
Consultez les FICHES P.L.M., le BUL-
LETIN MÉTÉOROLOGIQUE P.L.M.
(dernière heure de la neige).

Demandez l'HORAIRE BLEU (tous les
trains pratiques).



S'adresser à la Gare de Lyon; au P.L.M.,
88, rue St-Lazare, 127, Champs-Élysées
et dans les Agences de Voyages.

SCULPTURES DORURES

GEORGES VALA

CADRES BOISERIES

TÉL. : ÉLYSÉES 59-99

25, RUE DE PENTHIÈVRE



L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

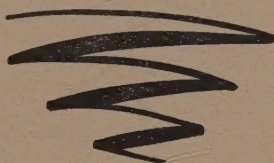
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — **DELACROIX**, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE